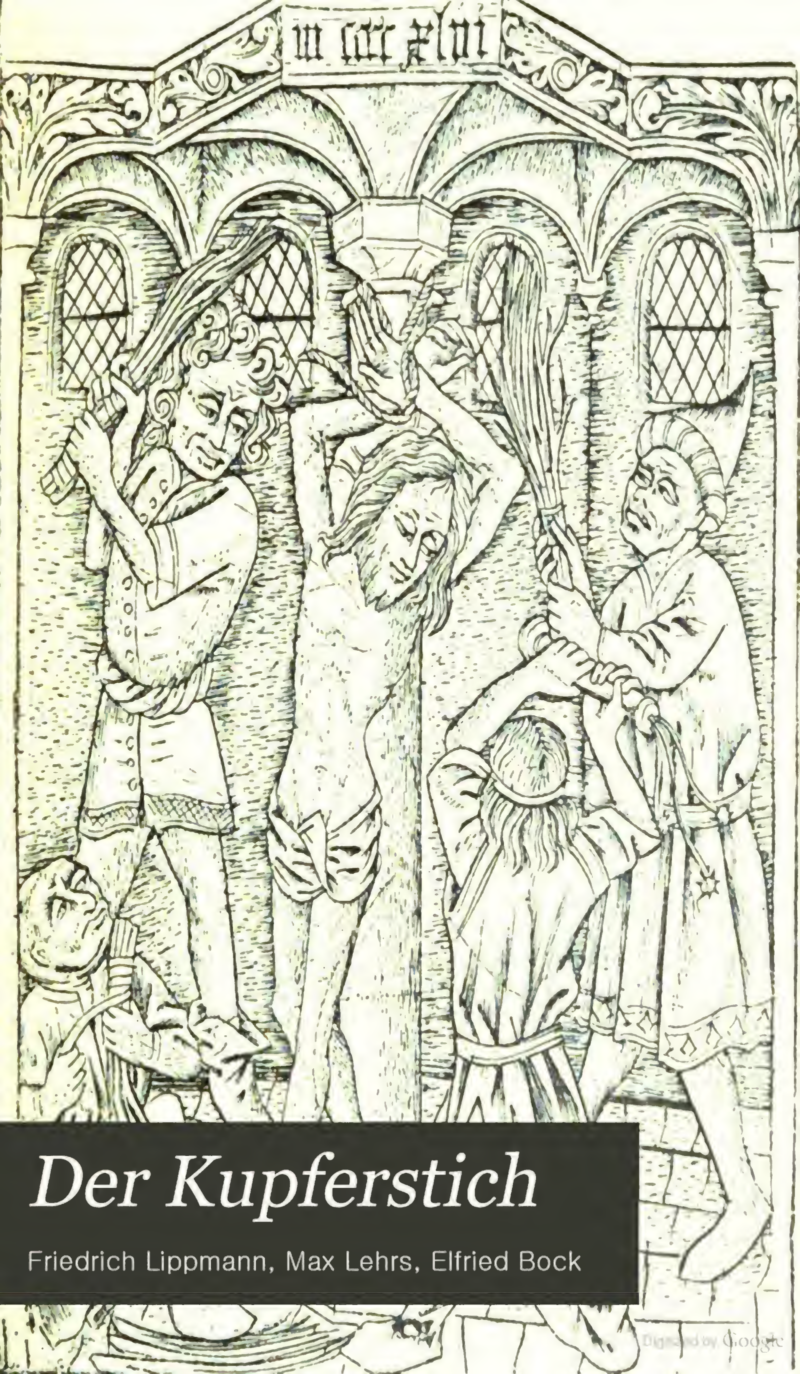


Der Kupferstich
Friedrich Lippmann, Max Lehrs, Elfried Bock





HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MIT ABBILDUNGEN

DER KUPFERSTICH

VON

FRIEDRICH LIPPMANN



MIT 110 ABBILDUNGEN

PREIS 2 MARK 50 PFENNIG

BERLIN
W. SPEMANN
1893

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MIT ABBILDUNGEN

DER KUPFERSTICH

VON

FRIEDRICH LIPPMANN



MIT 110 ABBILDUNGEN

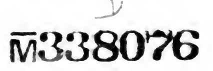
BERLIN
W. SPEMANN
1893

Burdach

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Darstellung der Entwickelung des Kupferstichs schliefst ungefähr mit dem Beginn unseres Jahrhunderts. Die neuere Stechkunst ist nicht einbezogen worden, weil das Aufkommen des Stahlstichs, der Lithographie und der modernen mechanischen Verfahren so umgestaltend auf die vervielfältigenden Künste gewirkt hat, dafs die neuere Epoche einer besonderen Schilderung in anderem Zusammenhange zu bedürfen scheint. Überdies bildet das Jahr 1800 die Zeitgrenze für wichtige Teile der Sammlungen der Königlichen Museen, wie die Gemälde, Skulpturen, Handzeichnungen.

Die Abbildungen haben die Gröfse der Originale, geben jedoch in vielen Fällen nur einen Teil (Ausschnitt) der Komposition wieder. Die für dieses Handbuch allein zulässige Art der Reproduktion — die photographische Zinkätzung — kann ihrer



Natur nach nicht den Anspruch erheben, als vollkommene Wiedergabe von Kupferstichen zu gelten.

Den Holzschnitt wird ein anderes Handbuch der Königlichen Museen behandeln.

Verweisungen auf die Nummer, die ein Kupferstich in den beschreibenden Verzeichnissen des »Peintre-Graveur« von Adam Bartsch führt, sind im Text in dieser Form: (B. 37) gegeben.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Einleitung 1. Die Litteratur des Kupferstiches 1

2. Die Technik des Kupferstiches 5

I. Die Stechkunst in Deutschland bis auf Dürer 16

II. Der italienische Kupferstich bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts 55

III. Der Kupferstich in Deutschland von Dürers Tod bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts 85

IV. Der niederländische Kupferstich 102

V. Der Kupferstich in Frankreich 142

VI. Der italienische Kupferstich im XVII. und XVIII. Jahrhundert 166

VII. Der Kupferstich in England und die Entwickelung der Schabkunst 177

VIII. Der Kupferstich in Deutschland im XVII. und XVIII. Jahrhundert 187

IX. Der Kupferstich in Spanien 206

X. Der farbige Kupferstich 208

Register 215

DIE LITTERATUR DES KUPFERSTICHS

Aus der umfangreichen Litteratur des Kupferstichs geben wir eine auf das Wichtigste beschränkte Auswahl.

Eine übersichtliche Darstellung des gesamten Gebiets der Stech- und Holzschneidekunst finden wir zuerst in den Werken von

Filippo Baldinucci: Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame, Florenz 1686 und

H. J. C. Heinecken: Idée générale d'une collection complète d'Estampes, Leipzig und Wien 1771,

Huber und Rost: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler, Zürich 1796—1808, vol. 9, giebt die Lebensbeschreibung und Hauptwerke der Stecher etc. aller Zeiten und Schulen.

Ch. Le Blanc: Manuel de l'Amateur d'Estampes, Paris 1854 ff., bezweckt ein Verzeichnis der Werke aller bekannten Stecher, Radierer etc. aufzustellen. In

G. K. Nagler: Künstlerlexikon, München 1835—1852, sind bei den Biographieen der betreffenden Künstler auch deren Stiche etc., wenn auch unvollständig, aufgeführt. Eine Ergänzung bildet

G. K. Nagler: Die Monogrammisten, München 1858—1879, 5 Bde.

Eine Auswahl der vorzüglichsten Stiche aller Zeiten und Schulen zählt auf

Joseph Heller: Handbuch für Kupferstichsammler, Leipzig 1850, 2. Aufl., die neuere Bearbeitung Leipzig 1890 von A. Andresen in mancher Hinsicht verbessert.

Die Geschichte der Stechkunst behandeln neben dem oben erwähnten Werk von Heinecken:

A. Bartsch: Anleitung zur Kupferstichkunde, Wien 1821,

J. G. von Quandt: Verzeichnis meiner Kupferstichsammlung, Leipzig 1853,

H. Delaborde: La Gravure, Paris 1883.

Derselbe: Histoire de la Gravure, Paris 1880.

Die Anfänge der Stechkunst sind vielfach Gegenstand besonderer Untersuchungen, so namentlich in:

Leopoldo Cicognara: Memorie spettanti alla storia della Calcografia, Prato 1831,

A. Zanetti: Le premier Siècle de la Chalcographie, Venedig 1837,

H. Delaborde: La gravure en Italie avant Marc-Antoine, Paris 1882,

A. Duchesne: Essai sur les Nielles, Paris 1826,

L. Cicognara: Dell' origine dei Nielli, Venezia 1827,

W. Young Ottley: An Inquiry into the Origin and early History of Engraving, London 1816, behandelt die Entwickelungsgeschichte des Kupferstichs (und Holzschnitts) bis gegen das XVI. Jahrh. —

Jules Renouvier: Histoire etc. de la Gravure dans les Pays-Bas jusqu'à la fin du XVeme siècle, Paris 1859, die frühe Geschichte des Niederländischen Kupferstichs.

Einzelne Gruppen und Perioden behandeln:

Jules Renouvier: Des Types et des Manières des Maîtres Graveurs, Montpellier 1853—1856, giebt eine Geschichte des Kupferstichs, soweit derselbe von eigentlichen Malerstechern und Malerradierern bis zum XVIII. Jahrh. ausgeübt worden ist;

Henry Hymans: Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens, Bruxelles 1879,

A. Rosenberg: Der Kupferstich unter dem Einflufs der Schule des Rubens, Wien 1888,

G. Duplessis: Histoire de la Gravure en France, Paris 1861,

Roger Portalis et Henry Béraldi: Les Graveurs du XVIIIeme siècle, Paris 1880—1882,

Léon de Laborde: Histoire de la Gravure en Manière Noire, Paris 1839.

Die genaue Vergleichung und Beschreibung der Werke der Meister der Stechkunst bildet seit lange eine Aufgabe der Forscher. In erster Reihe hat sich das Interesse denjenigen unter den Stechern, Radierern etc. zugewandt, die Gegenstände ihrer eigenen Komposition auf das Kupfer brachten, den Malerstechern (Peintre-Graveur). Grundlegend für die Verzeichnung der Arbeiten von Künstlern dieser Gattung ist das Werk von:

Adam Bartsch: Le Peintre Graveur, 21 Bde., Wien 1803 bis 1821. Vervollständigt und berichtigt ist Bartsch in einigen Teilen von Joseph Heller und Rudolph Weigel, für die Meister des XV. und XVI. Jahrh. von

J. D. Passavant: Le Peintre Graveur, Leipzig 1860—1864.

Einen ähnlichen Zweck, wie Bartsch, verfolgt

Eugène Dutuit: Manuel de l'Amateur d'Estampes, Paris 1884—1885.

Von Werken, die einzelne Kunstschulen und Künstlergruppen verzeichnend behandeln, sind in erster Reihe zu erwähnen:

A. Andresen: Der deutsche Peintre-Graveur, 5 Bde., Leipzig 1864 ff.

J. Ph. van der Kellen: Le Peintre Graveur Hollandais et Flamand, Utrecht 1866.

A. P. F. Robert-Dumesnil: Le Peintre Graveur Français, Paris 1835—1871, 11 Bde. Fortgesetzt von

P. de Baudicour: Le Peintre-Graveur français continué, Paris 1861. 2 Bde.

J. C. Smith: British Mezzotinto Portraits, 1878—1882, 4 Bde.

E. Bocher: Les Graveurs Français du XVIIIeme siècle, Paris 1875—1882, 6 Bde.

Die Verzeichnisse werden mehrfach ergänzt durch Beschreibungen gröfserer Kupferstichsammlungen, wie z. B.:

Duchesne: Voyage d'un Iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes etc. d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre, Paris 1834.

Friedrich von Bartsch: Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien, Wien 1854.

H. Delaborde: Le Département des Estampes à la Bibliothèque Nationale, Paris 1875.

W. Hughes Willshire: Catalogue of Early Prints in the British Museum, London 1879—1883. 2 Bde.

Max Lehrs: Katalog der im Germanischem Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrh., Nürnberg 1887.

Die Werke fast aller hervorragenden Stecher, Radierer etc. sind in zahlreichen, einzelne Künstler behandelnden Monographieen beschrieben. Aus der Menge derartiger Schriften nennen wir beispielsweise:

Max Lehrs: Die ältesten deutschen Spielkarten, Dresden.

Derselbe: Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886.

Derselbe: Wenzel von Olmütz, Dresden 1889.

Joseph Heller: Leben und Werke Albrecht Dürers, Bamberg 1827—1831.

R. v. Retberg: Dürers Kupferstiche u. Holzschnitte, München 1871.

Moritz Thausing: Albrecht Dürer, II. Aufl., Leipzig 1884.

E. Aumüller: Les Petits Maîtres Allemands, B. und H. Seb. Beham, München 1881.

A. Rosenberg: Sebald und Barthel Beham, Leipzig 1875.

G. Parthey: Wenzel Hollar, Berlin 1853.

W. Engelmann: Daniel Chodowiecki, Leipzig 1857.

L. D. Jacoby: Georg Friedr. Schmidt's Werke, Berlin 1815.

J. E. Wessely: Georg Friedr. Schmidt, Hamburg 1887.

Henri Delaborde: Marc-Antoine Raimondi, Paris.

L. Alvin, Catalogue de l'Oeuvre de Jean, Jêrome et Antoine Wierix, Bruxelles 1866.

Fr. Wibiral: l'Iconographie d'Antoine van Dyck, Leipzig 1877.

A. Bartsch: Catalogue de toutes les Estampes de Rembrandt, Vienne 1797. 2 Bde.

Ch. H. Middleton: A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Rembrandt v. R., London 1878.

Dmitri Rovinski: L'Oeuvre Gravé de Rembrandt, Petersburg 1890.

L. E. Faucheux: Catalogue de toutes les estampes d'Adrien van Ostade, Paris 1862.

A. W. Tuer: Bartolozzi and his Works, London 1881.

E. Meaume: Jaques Callot, Paris 1860. 2 Bde.

Austin Dobson: William Hogarth, London 1891.

Die Technik der Stechkunst ist ausführlich dargestellt z. B. in:

A. Bosse: Traicté de manières de graver etc., Paris 1645.

J. C. Gütle: Die Kunst in Kupfer zu stechen, Nürnberg 1795.

C. Barth: Die Kupferstecherei (der I. Teil Übersetzung G. Longhi's La Calcografia, der II. praktische Teil von C. Barth), Hildburghausen 1837.

A. de Lostalot: Les Procédés de la Gravure, Paris 1883.

S. R. Koehler: Etching, New York 1885.

Hubert Herkomer: Etching and Mezzotint Engraving, London 1892.

Zu der im Vorstehenden andeutungsweise skizzierten Litteratur gehören ferner auch die in älteren und neueren Fachzeitschriften (z. B. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, Leipzig 1855 ff. 16 Bde.) zerstreuten Abhandlungen.

Von Abbildungswerken zur Geschichte der graphischen Künste seien genannt:

R. Brulliot: Copies photographiques des plus rares gravures dans la collection royale d'estampes a Munic, München 1854.

W. Schmidt: Die Inkunabeln des Kupferstichs im Kgl. Kabinet zu München, München 1887.

Prints in the British Museum reproduced by photogravure, London 1884 ff.

Janitsch und Lichtwark: Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer und Rembrandt, Berlin 1885 ff.

Publikationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft, Berlin, London, Paris 1886 ff.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann, Berlin 1889 ff.

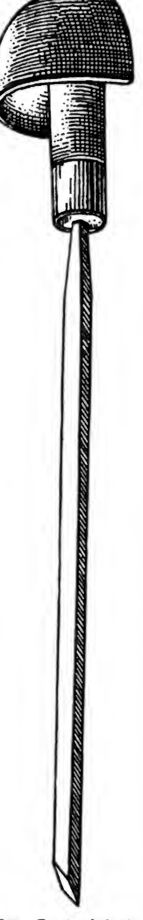
DIE TECHNIK
DES KUPFERSTICHS

Kupferstechen nennt man das Verfahren, eine Zeichnung vertieft in eine Kupferplatte zu graben, um mit der Platte Abdrücke auf Papier, Pergament u. dergl. zu machen. Die Abdrücke nennt man Kupferstiche.

Die zum Stechen geeignete Platte mufs aus reinem Kupfer vollständig rissefrei hergestellt und glatt gehämmert sein. Sie hat eine ihrer Gröfse entsprechende Stärke von etwa anderthalb bis drei Millimeter. Nach dem Hämmern wird die Platte spiegelblank poliert.

Man unterscheidet verschiedene Gattungen von Kupferstichen nach der Art ihrer Ausführung.

Bei dem Eigentlichen Kupferstich geschieht das Eingraben der Zeichnung in die Platte ausschliefslich oder doch vorwiegend mit dem Grabstichel (Grabstichelarbeit). Der Grabstichel, Stichel, ist eine Stahlstange von quadratischem oder rautenförmigem Querschnitt. Das eine Ende der Stange ist schräg abgeschliffen, wodurch an einer Kante eine kräftige und scharfe Spitze gebildet wird. Das andere Ende des Stichels steckt in einem hölzernen Griff, der dem Stecher beim Arbeiten in der inneren Handfläche aufliegt. Die Striche, die im fertigen Werk, im Abdruck, schwarz erscheinen sollen, werden mit dem Grabstichel in die Platte eingefurcht, eingestochen. Der Stichel wird bei der Arbeit so gehalten, dafs er einen sehr spitzen Winkel zur Oberfläche der Platte bildet. Die Spitze wird durch den Druck des Handtellers auf den Griff des Stichels nach vorwärts, in der Richtung des zu bildenden Strichs bewegt. Der Stecher hat die Platte, wenn sie



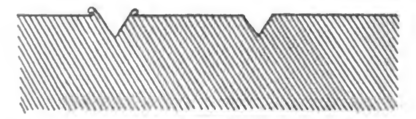
Der Grabstichel.

klein ist, auf einem mit Sand gefüllten Lederkissen liegen, wenn sie grofs ist, auf einer Art Staffelei befestigt, aber immer beweglich, so dafs er sie dem Zug des Stichels entgegen führen, entgegendrehen kann. Je tiefer und klarer die Linie in das Kupfer gegraben ist, ein desto kräftigerer und reinerer Strich wird sich im fertigen Werk zeigen.



Führung und Haltung des Grabstichels.

Indem der Stichel die der Form seiner Spitze entsprechende Furche in das Kupfer zieht, drückt er zu beiden Seiten etwas Metall empor, das eine Rauhigkeit bildet, den sogenannten



Profil der vom Grabstichel gezogenen Furche (vergröfsert).

Grat, der in der Regel entfernt werden mufs. Dies geschieht mit dem Schaber, einem kurzen, dolchartigen Stahlinstrument mit drei scharfen Kanten. Der Schaber wird über die



Der Schaber (verkleinert).

Fläche der Platte, den gezogenen Strich entlang geführt, und dadurch der Grat fortgenommen. Der Schaber wird auch benützt um Fehlstriche oder ganze Stellen aus der Platte auszuholen. Um den mit dem Schaber bearbeiteten Stellen die nötige Glätte wiederzugeben, werden sie mit dem Polierstahl bearbeitet,

einem Stahlinstrument von dolchartiger Form, rundem oder ovalem Querschnitt und hochpolierter Oberfläche. Durch Übergehen mit dem Polierstahl können auch die Züge des Stichels zusammengedrückt und abgeschwächt werden. Der Gebrauch des Polierstahls ist einigermafsen dem des Gummis beim Zeichnen mit dem Bleistift auf Papier vergleichbar.

Die Schneidenadel ist eine kräftige Stahlnadel mit scharfer Spitze, mit der man auf dem Kupfer beinahe ebenso zeichnet, wie mit dem Stift auf Papier. Die Schneidenadel oder, wie man sie auch nennt, die Kalte Nadel, ritzt das Kupfer und erzeugt äufserst feine Linien. Der entstehende Grat wird mit dem Schaber abgenommen, zuweilen aber auch, um besondere künstlerische Effekte hervorzubringen, stehen gelassen. Die Kalte Nadel wird in Verbindung mit dem Grabstichel und in Verbindung mit anderen Arten der Technik angewendet. Es können aber auch Platten mit ihr allein ausgeführt werden. Häufig bedienten sich die Stecher der Schneidenadel, um die Hauptumrisse der auszuführenden Komposition mit leichten Linien in die Platte einzuritzen, als Vorzeichnung für die Ausführung mit dem Stichel.

Die Radierung (Ätzkunst, Ätzung) beruht darauf, dafs die Vertiefungen durch Säuren, die das Metall auflösen, in das Kupfer gebracht werden. Die zum Radieren bestimmte polierte Kupferplatte wird zunächst mit einer harzigen Masse, dem Ätzgrund überzogen. Der Ätzgrund besteht — es giebt dafür eine Menge verschiedener Rezepte — z. B. aus einer zusammengeschmolzenen Mischung von Wachs, Harz, Asphalt und Mastix. Die Mischung wird zu Kugeln geformt und mit Seidenzeug umwickelt. Mit einer solchen Kugel wird die erwärmte Kupferplatte bestrichen, und die sich hierbei auf das Metall absetzende Masse mit dem Tampon — einem in Seide eingewickelten, faustgrofsen Ballen weicher Leinwand — auf der Fläche gleichmäfsig verteilt. Ist dies geschehen, die Platte wiederum erkaltet, und der Ätzgrund hart geworden, so wird derselbe geschwärzt. Das Schwärzen geschieht, indem die Platte über eine stark rauchende Wachsfackel gehalten wird, so dafs sich der Rufs auf den Ätzgrund absetzt. Auf der grundierten und geschwärzten Platte zeichnet der Radierer mit der Radiernadel, einer in ein Holzheft gefafsten Stahlnadel ebenso, wie man mit dem Stift auf Papier zeichnet. Er hat darauf zu achten, dafs seine Striche den Ätzgrund durchdringen, indem sie ihn fortkratzen und auf der ganzen Länge des Strichs das Kupfer blofslegen. Zwischen den Strichen, an allen Stellen, die im fertigen Werk weifs sein sollen, mufs der Ätzgrund unversehrt bleiben. Der Radierer bedient sich verschiedener spitzer und stumpfer Nadeln, je nachdem er feinere oder dickere Striche hervorbringen will. Ist die Zeichnung auf dem Ätzgrund

fertig, so wird die Platte geätzt. Als Ätzmittel benützte man früher ausschliefslich Salpetersäure, das sogenannte Scheidewasser, gegenwärtig hat man in vieler Hinsicht bequemere Reagentien zur Verfügung. Man pflegte um den Rand der Platte einen etwa zollhohen Rand von Wachs zu legen und in die Kufe, deren Boden die Oberfläche der Kupferplatte auf diese Art selbst bildete, die Säure zu giefsen. Man kann aber auch die Platte in ein flaches Gefäfs, das mit Säure gefüllt ist, legen, wenn man vorher ihre Rückseite mit Asphalt oder säurebeständigem Firnis überzogen hat.

Entsprechend ihrer Stärke, der Zeit ihrer Einwirkung, der Temperatur etc., wird die Säure die von der Nadel blofsgelegten Stellen des Kupfers mehr oder minder stark ätzen, fressen, d. h. auflösen und vertiefen, während die mit Ätzgrund bedeckten Flächenteile unberührt bleiben.

Der geätzte Strich unterscheidet sich von dem gestochenen gewöhnlich schon dadurch, dafs er überall gleichmäfsig verläuft, und nicht wie der Zug des Stichels in eine feine Spitze endet. Das Ätzverfahren ist vielfacher Abänderung fähig und läfst sich mit anderen Prozeduren kombinieren. Man kann einzelne Partien der Platte stärker als andere ätzen, indem man die Platte stellenweise mit Firnis deckt, nachdem man sie geätzt hat und auf die ungedeckten Stellen eine zweite Ätzung wirken läfst und so Abstufungen der Töne hervorbringen. Nach dem Ätzen wird die Platte vom Firnis befreit, indem man sie erwärmt und den Firnis abwischt. Die geätzte Platte kann mehr oder minder umfangreichen Nacharbeiten mit dem Stichel oder der kalten Nadel unterzogen werden. Man kann die charakteristischen Eigenschaften der Radierung und der Stichelarbeit zu künstlerischer Gesamtwirkung verschmelzen, indem man z. B. die Fleischpartien, Luft, Wasser mit dem Stichel, das Terrain, den Hintergrund in Radierung ausführt. Andererseits kann die Radierung als blofse Vorarbeit für den Stich behandelt sein, so dafs in dem fertigen Werk nichts mehr von der Ätzung sichtbar bleibt, indem alle vorgeätzten Züge mit dem Stichel ausgetieft und übergangen sind. Die verschiedenen Behandlungsarten der Stichelarbeit sowie der Radierung, und ihre Kombination mit einander und mit anderen, weiterhin zu erörternden Arten der Vervielfältigung mittelst der Kupferplatte hat man als verschiedene Manieren zu klassifizieren versucht. Die Geschichte des Kupferstichs zeigt aber, dafs eine schematisierende Klassifikation nicht ausreicht, um alle technischen Prozeduren und die künstlerische Vielgestaltigkeit derselben erschöpfend zu kennzeichnen.*)

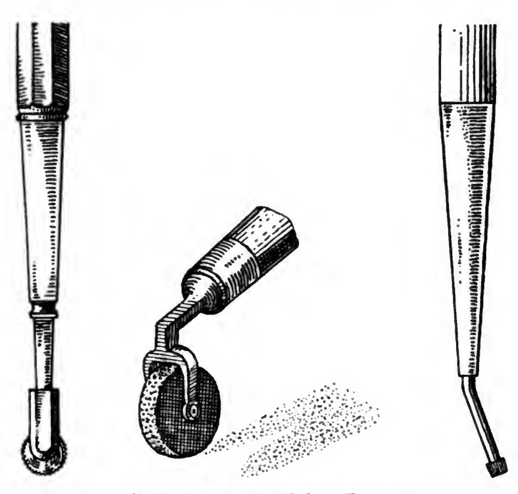
*) Die Worte Kupferstich, Stechkunst bezeichnen im engeren Sinne die Arbeit mit dem Grabstichel, im Gegensatz zur Radierung, im weiteren Sinne die Gesamtheit der Verfahren, durch die eine Zeichnung zum Zwecke des Abdruckens in Kupfer eingegraben wird.

Das Drucken der Kupferplatten geschieht in der Regel auf Papier. In älterer Zeit kannte man nur das sogenannte geschöpfte oder Büttenpapier. Das Papier wird vor dem Drucken angefeuchtet. Die Druckfarbe, Druckschwärze besteht der Hauptsache nach aus einem Gemisch von verdicktem Leinöl und feinem Rufs (Frankfurter Schwarz). Auf die vollkommen rein gemachte Platte wird etwas Schwärze gebracht, und mit dem Druckertampon, der aus einem Ballen von feinem Flanell oder feinen Leinenlappen besteht, auf der Fläche gleichmäfsig verbreitet. Hierauf wird die Platte gewischt, d. h. die Schwärze wird mit zusammengewickelten Leinenlappen von allen glatten Stellen entfernt, bis sie völlig blank sind, und die Farbe nur noch in den Vertiefungen haftet, welche der Stichel hervorgebracht hat. Während des Wischens pflegt man die Platte auf einem Rost, unter dem sich ein Gefäfs mit glühenden Kohlen befindet, warm zu halten, weil sich die Schwärze auf dem leicht erwärmten Metall besser in die zartesten Vertiefungen verteilt.

Die fertig gewischte Platte wird in die Druckerpresse gebracht. Die Kupferdruckpresse besteht aus einem starken Gestell, das zwei, durch ein Triebwerk um ihre Axen drehbare, horizontal liegende Walzen trägt. Zwischen den Walzen befindet sich ein ebenfalls in horizontaler Richtung bewegliches, starkes Brett, das Laufbrett. Die eingeschwärzte Platte wird mit der Bildseite nach oben auf das Laufbrett gelegt, über sie wird das vorher angefeuchtete Papier, und darüber mehrfache Lagen feinen Wollstoffes gebreitet. Hierauf geht das Laufbrett mit der Platte zwischen den mit grofser Gewalt gegen einander geprefsten Walzen hindurch. Dabei wird das feuchte Papier so heftig gegen die Platte gedrückt, dafs sich fast alle Schwärze aus den Vertiefungen der Platte auf das Papier absetzt. Ist die Platte zwischen den Walzen durchgegangen, so fafst der Drucker das Papier an zwei Ecken und hebt es vorsichtig ab. Der Druck ist nun fertig, und bedarf nur noch sorgfältigen Trocknens. Die Geschicklichkeit des Druckers liegt vor Allem im Wischen der Platte. Er mufs das Mafs der Schwärze, deren die Platte zur beabsichtigten künstlerischen Wirkung bedarf, zu treffen im Stande sein, und die Farbe auf den verschiedenen Partien der Platte richtig verteilen.

Seit dem XVI. Jahrh. sind neben dem Stechen und Radieren noch andere Arten der Bearbeitung der Kupferplatte aufgetaucht. Bei der Punzenmanier oder Punktiermanier werden in die Platte eine Menge kleiner Punkte mit der Punze eingeschlagen. Die Punze ist eine mehrere Zoll lange Stahlstange, die an einem Ende eine oder mehrere Spitzen hat. Man setzt die Punze senkrecht auf die Platte, und treibt die Spitze (oder die Spitzen) durch den, auf das obere Ende geführten Schlag

eines leichten Hammers in das Metall ein. Durch eine grofse Menge nah aneinander gesetzter Punkte, die in den Schatten dichter stehen und gröber sind als gegen das Licht hin, wird die Zeichnung hervorgebracht. Einigermafsen der Punze ähnlich in der Wirkung ist die Roulette. Sie besteht in einem kleinen, um seine Axe drehbaren Rädchen, das an seinem Umfange mit feinen, scharfen Zähnen besetzt ist. Die Axe steckt in einem Stiel, und dieser in einer Handhabe. Indem man die Roulette

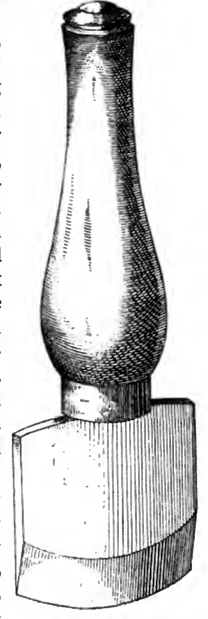


Die Roulette (verschiedene Formen).

unter mehr oder minder kräftigem Aufdrücken über das Kupfer führt, entstehen in Reihen liegende punktartige Eindrücke, die beim Abdruck als punktierte Striche und, wenn letztere dicht aneinander gelegt sind, als getonte Flächen wirken.

Von den bisher erwähnten Arbeitsweisen ganz verschieden ist die Schabkunst oder Schwarzkunst (Mezzotinto). Bei der Schabkunst wird, bevor die Tätigkeit des Künstlers beginnt, die Platte auf ihrer ganzen Oberfläche rauh gemacht, graniert. Dies geschieht mit dem Granierstahl (Wiege), einem in einer bogenförmigen Schneide endigenden Stahlinstrument, das in einer kräftigen Handhabe steckt. Die Schneide ist sehr fein und scharf gezahnt. Der Granierstahl wird senkrecht auf die Platte aufgesetzt, und durch wiegendes Hin- und Herbewegen des Instruments werden die Zähne in das Kupfer eingedrückt. Dieses Wiegen der Platte geschieht zuerst der Länge, dann der Quere nach und in Diagonalrichtungen, bis

die Oberfläche vollkommen und gleichmäfsig aufgerauht ist. Eine gut gewiegte, granierte Platte mufs — in diesem Zustand eingeschwärzt und abgedruckt — dem Papier gleichmäfsig tiefe sammetartige Schwärze erteilen. Auf der so vorgerichteten Platte wird mit dem Schabeisen gearbeitet, einem etwa wie ein Federmesser geformten Stahl, mit dem alle Stellen glatt geschabt werden, die im Abdruck hell wirken sollen. Die Stellen an denen die Rauhigkeit vollständig entfernt worden sind, geben das höchste Licht, die ungeglättet gelassenen den tiefsten Schatten, die schwächer oder stärker geschabten die entsprechenden Übergänge. Der Vorgang beim Schaben ist demnach dem beim Stechen entgegengesetzt; der Schabkünstler hat die Helligkeit in die Platte zu bringen, der Stecher die Dunkelheiten. Das Schabverfahren erzeugt keine Striche, sondern weich in einander übergehende Licht- und Schattenflächen. Die geschabte Platte wird wie eine gestochene gedruckt. Betrachtet man den Abdruck einer geschabten Platte genau, so kann man namentlich an den halbhellen Stellen die Eindrücke des Granierstahls als sehr kleine Kreuze erkennen. Die geschabte Platte kann zur schärferen Betonung von Einzelheiten, Haaren u. dergl. mit dem Stichel, der kalten Nadel und selbst mit Ätzung bearbeitet werden.

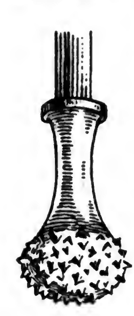


Der Granierstahl (verkleinert).

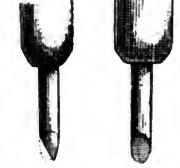
In ihrer Wirkung der Schabkunst einigermafsen vergleichbar ist die Aquatintamanier, die wesentlich auf einem Ätzverfahren beruht. Die Platte wird zunächst, wie zum Radieren mit Ätzgrund überzogen, dieser Ätzgrund aber an allen Stellen entfernt, die im Abdruck irgend dunkle Färbung zeigen sollen. Man bedient sich dazu verschiedener den Grund erweichender und lösender Stoffe, wie Terpentin und Baumöl, die man mit dem Pinsel auf den Ätzgrund aufträgt. Nachdem sie gewirkt haben, wird die Platte an den betreffenden Stellen wieder blank gewischt. Nur an den Stellen, die im Druck weifs sein sollen, bleibt der Grund wie erwähnt völlig unversehrt. Nun werden die jetzt blanken Stellen der Platte mit fein gepulvertem Asphalt oder Harz gleichmäfsig, jedoch nicht allzudicht bestäubt, und die Platte auf den Punkt erwärmt, der die Harz- oder Asphaltpartikel gerade zum Schmelzen und zum Haften auf der Platte bringt, ohne sie in einander laufen zu lassen. Setzt man jetzt die

Platte dem Ätzwasser aus, so vertieft es die kleinen Zwischenräume, die zwischen den Asphaltpunkten blank geblieben sind, und erzeugt eine Rauhigkeit auf der Platte, die im Abdruck wie ein Tuschton wirkt. Abstufungen des Tones lassen sich bewirken durch wiederholtes Ätzen der Partien, die tiefer erscheinen sollen, während gleichzeitig die lichteren mit Firnis gedeckt werden. Die Aquatinta kann mit Radierung, Grabstichelarbeit etc. verbunden werden.

Die sogenannte Kreidemanier ist ebenfalls nur eine Kombination verschiedener, in ihren Grundzügen schon beschriebener Verfahren. Die Kreidemanier bezweckt, den Charakter von Kreidezeichnungen im Kupferdruck nachzuahmen. Die mit Ätzgrund versehene Platte wird dabei mit verschieden geformten Rouletten, welche den Ätzgrund blofslegen, namentlich aber mit dem sogenannten Mattoir bearbeitet. Dies Instrument ist einer groben Punze ähnlich geformt und trägt an seiner Unterfläche Rauhigkeiten etwa wie eine Raspel. Mit dem Mattoir wird auf dem Ätzgrund gezeichnet, beinahe wie mit dem Kreidestift auf Papier, und der Effekt ist auch nach der Ätzung dem des Kreidestriches überraschend ähnlich. Breite Federstriche lassen sich auf Ätzgrund mit der sogenannten Echoppe nachahmen. Die Echoppe ist eine Radiernadel, die nicht spitzig ist, sondern in den schrägen Abschnitt eines starken, runden Stahldrahts endigt.



Das Mattoir (verkleinert).



Die Echoppe.

In jeder, wie immer gearbeiteten Kupferplatte können nachträgliche Korrekturen und Änderungen vorgenommen werden. Einzelne, nicht zu tief eingedrungene Striche lassen sich mit dem Schaber und Polierstahl entfernen. Handelt es sich um umfangreichere Partien der Platte, so wird die ganze Stelle von der Rückseite des Kupfers her mit dem Hammer emporgetrieben, alles darauf früher gemachte weggeschliffen, und die Stelle wieder zum Neubearbeiten geglättet.

Die Kupferplatte wird durch das Drucken verhältnismäfsig rasch abgenützt. Namentlich das Wischen wirkt auf die Fläche des Metalls wie ein Schleifprozefs. Hierdurch werden alle Striche flacher; am sichtbarsten werden davon betroffen die zartesten und feinsten Züge, die bald nicht mehr eine hinreichende Menge Schwärze aufzunehmen vermögen, im Abdruck daher immer blasser erscheinen und schliefslich ganz verschwinden. So wird die Feinheit der Übergänge gestört, die Lichtpartien werden breiter, während die tiefen Schatten

scheinbar noch ziemlich unverändert stehen bleiben. Der Stich verliert an Harmonie, bis endlich beim fortgesetzten Drucken die späten Abzüge die tiefsten Schattenlagen zeigen, die hart und unvermittelt neben kahlen, breiten Lichtern stehen.

Die Zahl der guten Abdrucke, die eine Platte abzugeben vermag, hängt einesteils von der Art ihrer Bearbeitung, andernteils von der Sorgfalt ab, mit der sie beim Drucken behandelt wird. Eine gleichmäfsig tief und breit gestochene, oder ebenso radierte Platte wird weitaus mehr gute Abdrucke zu liefern im Stande sein, als eine zart und fein ausgeführte. Die geringste Zahl guter Drucke wird man von ganz mit der kalten Nadel geritzten Platten erzielen. Gering ist auch die Zahl der guten Drucke, die sich von Schabkunstplatten ziehen lassen.

Von einer ganz mit dem Grabstichel ausgeführten Platte mögen sich im Durchschnitt etwa 200 als brillant zu bezeichnende Drucke, absteigend etwa weitere 600 gute, dann noch 800 leidliche Drucke erzielen lassen, im Ganzem also etwa 1200 bis 1500 brauchbare, dann allerdings noch eine grofse Zahl schlechter Abdrucke, bis die Platte vielleicht nach dem dritten Tausend vollständig abgenutzt sein wird.

Bei allen Verfahren des Kupferstiches pflegen die ausführenden Künstler schon vor der Beendigung des Werkes Abzüge zu nehmen, um ihre bis dahin geförderte Arbeit im Abdruck beurteilen zu können. In solchen Probedrucken kommt nicht nur die volle Frische der in keiner Weise noch angegriffenen Platte zur Erscheinung, sondern sie gewähren auch kunstgeschichtlich oft wertvolle Einblicke in die Arbeits- und Schaffensweise ihrer Urheber. Doch ist auch zu berücksichtigen, dafs nicht immer die allerersten Abdrucke einer Platte gerade auch die allerbesten sind.

Abdrücke von einer radierten Platte gemacht, bevor die Platte der Bearbeitung mit der kalten Nadel oder dem Stichel unterzogen worden ist, die also lediglich die Wirkung der Ätzung zeigen, nennt man Ätzdrucke (Reine Ätzdrucke).

An vollendeten Platten werden häufig nachträgliche Veränderungen vorgenommen, die sich im Abdruck entsprechend kennzeichnen. Diese Veränderungen können künstlerischen Zwecken dienen oder blofs äufserlicher Natur und vom Stecher, vom Drucker oder Verleger der Platte vorgenommen sein. Ist durch solche Veränderungen eine Reihe von Abdrücken einer Platte von anderen Abdrucken derselben Platte bestimmt unterscheidbar, so bilden dieselben eine Abdrucksgattung, und man bezeichnet die zu ihr gehörigen Abdrucke als Drucke von einem gewissen (ersten, zweiten etc.) Plattenzustand, Zustand (Etat). In den Plattenzuständen kann die erste Fassung und die nachträgliche Umgestaltung, die der Künstler seinem Werk

gegeben hat, erkennbar werden, Figuren, Einzelheiten, Verstärkungen oder Abschwächungen von Schatten- oder Lichtpartien noch nicht vorhanden, hinzugefügt oder weggenommen sein (vor oder mit der Andeutung des Hintergrundes u. dergl.). In solchen Fällen können Plattenzustände Wert für die genauere Kenntnis der Arbeitsweise gewisser Meister haben, einen Wert, der in noch höherem Mafse Probedrucken zukommt, die streng genommen ebenfalls Plattenzustände sind, wenn sie auch nur in einem einzigen Exemplar gedruckt sein mögen.

Die Zustände einer Platte können aber auch durch rein äufserliche Merkmale sich unterscheiden, z. B. durch das Fehlen oder Vorhandensein von Monogrammen, Namensbezeichnungen, Jahreszahlen u. dergl. Namensbezeichnung von Verlegern auf der Platte nennt man deren Adresse (Zustände vor, mit der Adresse).

Als lateinischer Ausdruck für die Verlagsbeziehung war früher das Wort excudit (abgekürzt exc.) oder Formis gebräuchlich. Abdrucke vor der Schrift nennt man solche, die von der Platte gezogen sind, bevor die Bezeichnung des Künstlernamens, des Gegenstandes der Darstellung u. dergl. auf den Rand der Platte eingestochen wurde.

In allen Fällen wird durch die Kenntnis des Plattenzustandes ein bestimmter Abdruck als zu einer gewissen Gruppe von Drucken gehörig festgestellt, und die Qualität des Abdruckes damit kategoriemäfsig bezeichnet. Praktisch wird durch die Angabe des Plattenzustandes die Qualität des Abdruckes oft weit schärfer bezeichnet als durch Angaben wie gut, gering oder dergl.

Um von einer durch den Druck abgenützten Platte wieder kräftig aussehende Abdrucke zu erhalten, mufs dieselbe von Neuem bearbeitet, aufgestochen, retouchiert werden. Beim Aufstechen einer mit dem Grabstichel gefertigten Platte ist es aber dem Retoucheur unmöglich, die ursprünglichen Striche wieder genau nachzuziehen. Er ist genötigt, neue Strichlagen über die alten zu legen. Eine so überarbeitete Platte ist durchaus einem übermalten Gemälde vergleichbar. Die ursprüngliche Arbeit wird durch die spätere verdeckt, das Werk verliert an Originalität, an Feinheit und Haltung, zumal wenn, wie fast immer, die Überarbeitung von anderer und geringerer Hand gemacht ist, als der des ersten Verfertigers. Abdrucke retouchierter Platten kennzeichnen sich gewöhnlich durch rauhe und unangenehme Haltung. Zwischen den Strichen, die der Retoucheur gemacht hat, kommen die Reste der alten Stecharbeit wie ein grauer Untergrund zum Vorschein. In der Regel wird man einem noch leidlich guten Abdruck einer unretouchierten Platte den Vorzug vor dem, wenn auch schwärzeren einer retouchierten geben.

Künstler, die eigene Erfindungen, selbst erdachte Kompositionen durch den Stich oder ein anderes künstlerisches Verfahren vervielfältigen, bezeichnet man als Malerstecher, Malerradierer (Peintre Graveur). Die Gesamtheit der von einem Künstler verfertigten Arbeiten in vervielfältigender Technik nennt man dessen Werk (Oeuvre). In einer anderen Bedeutung versteht man unter Werk die Gesamtheit der Vervielfältigungen nach den Kompositionen eines Künstlers. In diesem Sinne spricht man z. B. von einem Werk oder Malerwerk des Rubens und meint damit alle Stiche etc., die im Laufe der Zeit nach Gemälden dieses Meisters ausgeführt worden sind.

Von wesentlichem Einflufs auf die künstlerische Wirkung eines Kupferstiches ist die Qualität des zum Drucken verwendeten Papiers. Die Künstler aller Zeiten, welche das Drucken ihrer Platten selbst überwacht, oft vielleicht sogar selbst bewerkstelligt haben, liefsen sich es angelegen sein, nur geeignetes Papier zu verwenden. Die guten Abdrucke der Werke der besten Meister zeigen immer nahezu tadelloses Papier. Früher kannte man nur die Art der Herstellung des Papiers, die man gegenwärtig als Handarbeit (Handpapier, geschöpftes Papier) bezeichnet, zum Unterschied vom Maschinenpapier, das eine Erfindung dieses Jahrhunderts ist. Die sogenannten Wasserzeichen der alten Papiere sind Fabrik- und Qualitätsmarken. Ihre Kenntnis ist nicht wertlos für die Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, insofern als die Wasserzeichen mitunter Fingerzeige für die Ursprungszeit oder den Ursprungsort von Stichen und Abdrucksgattungen geben können. Die Schlüsse, die aus dem Vorkommen von bestimmten Wasserzeichen gezogen werden, sind jedoch stets mit Vorsicht aufzunehmen, da das Papier schon sehr früh einen Handelsartikel gebildet hat, der über weite Gebiete verbreitet wurde, so dafs dieselbe Papiersorte z. B. gleichzeitig in Italien und in den Niederlanden verwendet werden konnte.

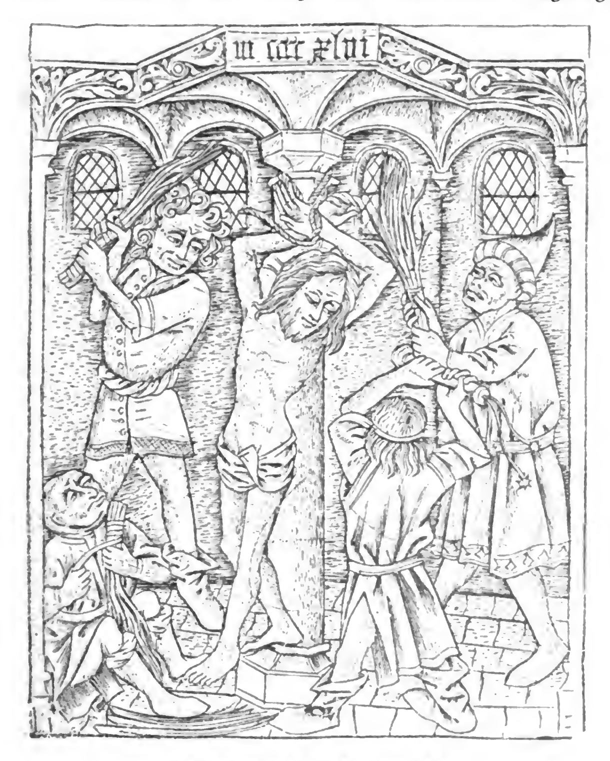
Die technischen Bedingungen des Stichs haben in unserem Jahrhundert wesentliche Umgestaltung erfahren. Statt des Kupfers fing man an, Stahlplatten zu verwenden, die allerdings eine sehr grofse Anzahl von Abdrucken lieferten, mit dem Stichel aber nur sehr mühselig zu bearbeiten waren. Der Stahlstich ist denn auch eine fast nur handwerkliche Reproduktionsweise geblieben und völlig überflüssig geworden, als man in der Galvanoplastik und im Verstählen der Kupferplatten Mittel fand, von gestochenen, radierten etc. Kupferplatten eine unbegrenzte Anzahl gleichmäfsig guter Abdrucke zu erzielen.

I.

DIE STECHKUNST IN DEUTSCHLAND BIS AUF DÜRER

Zum Abdruck geeignete Metallplatten waren im fernsten Altertum, seit dem Zeitpunkt vorhanden, als man anfing, Verzierungen, Darstellungen oder Inschriften in Metall zu graben. Antike Metallspiegel, die sogenannten etruskischen Spiegel, tragen auf der Rückseite Gravierungen, die bei entsprechender Behandlung zum Drucken tauglich wären, und das ganze Altertum und Mittelalter hindurch wird die Technik des Gravierens von Goldschmieden und anderen Metallarbeitern betrieben. Die Erfindung der Kupferstechkunst in dem Sinne, wie wir hier diesen Begriff verstehen, datiert aber erst von dem Zeitpunkt, als man begann, in Metall vertieft gravierte Darstellungen durch Abdrucken auf Papier zu vervielfältigen, und als man anfing, Metallplatten zum Behuf des Druckens zu gravieren. Wir kennen weder den Erfinder, noch die Zeit oder den Ort der Erfindung des Kupferstech- und Druckverfahrens, wir dürfen aber vermuten, dafs in Goldschmiedewerkstätten der Kunstgriff aufkam, die Vertiefungen gravierter Metallplatten mit öligem Farbstoff einzureiben, und die Linien der Gravierung durch Abklatschen oder Abreiben auf Papier zu übertragen; dies vielleicht zunächst nur, um dem Verfertiger der Arbeit deren Abbild zu bewahren, wenn er das fertige Werk aus der Hand gab. Allem Anschein nach ist der Tief-, d. h. der Stichdruck, erst aufgekommen, als der Holzschnittdruck schon ziemlich bekannt und verbreitet war, und wahrscheinlich hat der Holzschnittdruck, wenn auch auf einem anderen Verfahren beruhend, die Anregung zur Ausbildung des Stichdruckes gegeben. Unsere Vorstellung von der Erfindung und von den Anfängen der Stech- und Stichdruckkunst beruht allein auf Mutmafsungen, die sich aus dem Charakter der uns erhalten gebliebenen primitiven Monumente ergeben. Hiernach hat es allen Anschein, als ob der Kupferstich etwa gegen Mitte des XV. Jahrh. in einer nicht mehr näher bestimmbaren Örtlichkeit Deutschlands seinen Ursprung genommen habe. Nicht nur stammen die auf uns gekommenen Kupferstiche, welche durch ihren Stilcharakter

und die noch unentwickelte technische Behandlung den Anfängen der Kupferstecherei verhältnismäfsig am nächsten zu stehen scheinen, aus Deutschland, auch die ältesten datierten Kupferstiche sind deutschen Ursprungs. Unter diesen steht obenan die Geifselung Christi mit der Jahreszahl 1446 im Berliner Kabinet, zu einer Folge von Passionsdarstellungen ge-



Die Geisselung Christi von 1446.

hörig, aus der wir sieben Blätter besitzen (ebenda). Zeichnung und Komposition sind schwerfällig, aber nicht eigentlich unbehülflich, sie entsprechen der Weise deutscher Maler mittleren Ranges jener Zeit. Auch die Stichelarbeit ist bei aller Derbheit kaum roh zu nennen und weist auf immerhin beträchtliche Übung des unbekannten Verfertigers der Passionsblätter. Ein sicherer Schlufs auf die Herkunft dieser Stiche

ist zunächst kaum zulässig; da sie in Süddeutschland aufgefunden worden sind, ist ihre Entstehung in Schwaben oder Franken nicht unwahrscheinlich. Das Jahr 1446 als das Ge-



Der Meister der Spielkarten: Der Cyclamen-König.

burtsdatum der Stechkunst anzusehen, sind wir durch das Vorhandensein der Berliner Passion nicht berechtigt, doch deutet Vieles darauf hin, dafs in dieser Zeit die Kupferstecherei in Deutschland zur Übung und Ausbreitung zu gelangen beginnt.

Andere Stiche, die des sogenannten Meisters der Spielkarten, müssen schon um 1454 bekannt und verbreitet gewesen sein, denn in zwei aus diesem Jahr datierten Handschriften kopieren Miniaturmaler einzelne Motive der Stiche dieses Meisters. Der Meister der Spielkarten wird so genannt, weil seine künstlerische Individualität zuerst an den Blättern eines Kartenspiels festgestellt worden ist. Er steht als Zeichner wie als Stecher wesentlich höher als der Verfertiger der Passion von 1446. Stiche wie das Martyrium der heiligen Katharina, einige Madonnen, die Figuren des Kartenspiels etc. lassen in ihm einen tüchtigen Maler vermuten, der in strenger Auffassung geschult ist. Die Bewegung seiner Gestalten ist verständig und klar erfafst, die Zeichnung stilkräftig und energievoll, der Ausdruck seiner gutgeformten Köpfe wohlgelungen. Mit sichtlich geübter Hand bringt er feste Umrisse auf das Kupfer und führt die Einzelheiten und die Modellierung mit schräg gelegten, ungekreuzten Strichelchen aus.

Das nächste Datum, das wir antreffen, liest man auf einem Abendmahl, einem kleinen Blättchen, das zu einer künstlerisch unbedeutenden Passionsfolge (im Britischen Museum) gehört. Es lautet: im LVII jor, und kann sich nur auf 1457 beziehen. Eine derb aber tüchtig ausgeführte Dreifaltigkeit (München, Staatsbibliothek) trägt das handschriftliche Datum 1462. In die Frühzeit der Stechkunst mufs die Thätigkeit des Meisters der Liebesgärten gesetzt werden, der in zwei verschiedenen Stichen einen in der Poesie wie in der bildenden Kunst des Mittelalters beliebten Stoff behandelt, den galanten Verkehr vornehmer Herren und Damen in einem schönen Garten. Im Grossen Liebesgarten (Berlin) versetzt der Künstler seine frei bewegten, überschlanken und etwas dünnen Figuren in eine reiche landschaftliche Scenerie, was ihm trotz seiner ungelenken Technik verhältnismäfsig wohl gelingt. Der Meister der Liebesgärten gehört einer anderen Kunstrichtung an als der Meister der Spielkarten; seine Heimat dürfte in Niederdeutschland zu suchen sein.

In die vierziger Jahre des XV. Jahrh. reicht, allem Anschein nach, die Thätigkeit des Stechers zurück, den die neuere Forschung Meister des heiligen Erasmus nennt, so nach einem kleinen Stich, dessen Originalplatte sich in Nürnberg (Germ. Museum) erhalten hat, wo vielleicht auch der Wohnsitz dieses Stechers zu vermuten ist. Seine Zeichnung ist dürftig und hölzern. Mit handwerklicher Routine gräbt er rohe, derbe Umrisse ins Kupfer und füllt sie mit einer Art Modellierung in mageren Kreuzlagen aus. Die bedeutende Zahl der erhalten gebliebenen, meist kleinen Blättchen des Erasmus-Meisters läfst schliefsen, dafs er seine Bilderware in beträchtlichen Mengen in Verkehr brachte. Als Hauptstücke wären zu nennen eine Kreuzigung (München), eine Ansicht von Jerusalem mit Darstellungen aus der Jugend Christi (Budapest).



Der Meister der Liebesgärten: Der grosse Liebesgarten (Ausschnitt).

Aufserordentlich altertümlich erscheinen die Arbeiten des Meisters von 1464, von dem wir ein phantastisch aus Menschen- und Tierfiguren zusammengesetztes Alphabet kennen, auf dessen Buchstaben A sich das erwähnte Datum findet. Der Name Meister mit den Bandrollen, der ihm auch beigelegt worden ist nach den Spruchbändern, die auf manchen seiner Stiche vorkommen, erscheint nicht sehr bezeichnend, da Spruchbänder auch sonst in bildlichen Darstellungen des XV. Jahrh. nichts Seltenes sind. In dicken Umrissen setzt der Meister von 1464 seine, selten sorgfältige, am häufigsten rohe Zeichnung auf das Kupfer. Die Umrisse füllt er mit energischen Schattenlagen aus, die er aus unregelmäfsigen, engen Stichelstrichen bildet, so dafs seine Blätter fast wie kräftig, aber kunstlos abgesetzte Tuschzeichnungen wirken. Diese eindringliche Art der Behandlung entspricht dem Charakter der Kunst des Meisters von 1464, den wir uns als wesentlich handwerklichen Verfertiger populärer Bilderware vorstellen dürfen. Dem entspricht, dafs er seine Stoffe wo immer herholt, italienische und deutsche Kupferstiche kopiert oder deren einzelne Motive zu neuen Kompositionen zusammenstoppelt. Auch das erwähnte Figurenalphabet erweist sich als eine vergröberte Kopie nach künstlerisch höherstehenden, älteren Holzschnitten. Auf einem Blatt mit den Lebensaltern des Menschen, sowie auf einer Blätterfolge der Sieben Schöpfungstage finden sich niederdeutsche Beischriften, die einen Schlufs auf den Wohnsitz des Stechers von 1464 gestatten. Neben rohen Arbeiten, wie den Schöpfungstagen oder der hl. Sippe, stehen einzelne, in denen er sich von einer günstigeren Seite zeigt, wie die Heiligen Dominik und Petrus Martyr (München), die einer gewissen ernsten Würde nicht entbehren, was freilich zum Hauptteil auf Rechnung des, wahrscheinlich italienischen Vorbildes zu setzen sein mag, oder der Kampf der Weiber um die Männerhose, wo die Komposition des kopierten italienischen Stiches mit entschiedener Gewandtheit in deutsche Tracht- und Kunstformen umgemodelt ist. Die Thätigkeit des Meisters von 1464 dürfte zwischen die vierziger und sechsziger Jahre des XV. Jahrh. fallen.

Aus den Stadien unbeholfener und primitiver Technik wird der Kupferstich emporgehoben durch einen Meister, den man in Unkenntnis seines wahren Namens Meister E. S. von 1466 (1467) nennt.

Der Meister E. S. von 1466 hat zuerst den Weg gewiesen, auf dem der Kupferstich volle künstlerische Ausdrucksfähigkeit zu erlangen vermochte. Fast könnte man seine Thätigkeit in dieser Kunst vergleichsweise an die Seite stellen dem Wirken der van Eyck innerhalb der Entwickelung der Malerei. Vermöge der scharf ausgeprägten Individualität dieses Künstlers läfst sich eine grofse Zahl von Stichen als ihm zugehörig fest-



Der Meister mit den Bandrollen: Gefangennahme Christi (Ausschnitt).

stellen, obwohl wir an bezeichneten Blättern von ihm nur 21 kennen. Von diesen sind einige 1466, andere 1467 datiert. Man versucht die, im Verhältnis zum ganzen Umfange seines Werks so geringe Zahl bezeichneter Blätter dadurch zu erklären, dafs man annimmt, er habe erst am Ende seiner künst-



Meister E. S. von 1466: Patene (Ausschnitt).

lerischen Laufbahn begonnen, seine Arbeiten zu signieren, und 1466 und 1467 seien die letzten Jahre seiner Thätigkeit.

Der Meister E. S. gehört der oberdeutschen Kunstrichtung an, seinen Wohnsitz könnte man in Schwaben, vielleicht etwa in Ulm vermuten. Starker Einflufs der flandrischen Kunst ist bei ihm unzweifelhaft, doch hat er diesen selbständig verarbeitet, und ist kein eigentlicher Nachahmer der Schule der van Eyck. Jedenfalls gehört er zu den Künstlern, die in der oberdeutschen Malerei um die Mitte des Jahrhunderts eine neue Richtung einschlagen. Seine Gestalten sind schlank bis zur Magerkeit, knochig, lebendig und im Ganzen gut bewegt. Eigentümlich ist bei ihm ein besonderer Gesichtstypus mit langrückiger, etwas eingebogener, unten kolbig endender Nase, runder, hoher Stirne und kleinem, gekniffenem Mund.

Der Meister E. S. beherrscht zuerst den Grabstichel in freier und sicherer Führung der Linien und in bewufstem Hinarbeiten auf eine bestimmte Gesamtwirkung. Die Modellierung erzielt er mit einfachen, korrekten, in richtige Stellung gesetzten Kreuzlagen, die dem Lichte zu fein auslaufen, und setzt die Abtönungen mit punktartigen Einstichen in die Platte.

Das berühmte Hauptblatt des Meisters, die sogenannte Madonna von Einsiedeln, datiert 1466, bezieht sich auf das gleichnamige Kloster in der Schweiz als Wallfahrts- und Gedenkblatt an das Fest der Engelweihe, das 1466 dort mit besonderem Pomp gefeiert worden ist. (Der Legende nach ward die Kapelle ursprünglich von Engeln eingeweiht). Das sehr zart und sorgfältig ausgeführte Blatt stellt die Kapelle dar — ohne Ähnlichkeit mit dem Bau selbst, also wahrscheinlich nicht am Ort gefertigt —, oben himmlische Heerscharen, welche sie weihen, unten knieende Pilger.

In den Madonnendarstellungen kommt beim Meister E. S. noch die Empfindungsweise der älteren Tradition zum Ausdruck. Er liebt es, sie in kirchlicher Ruhe und Würde auf gotischen Thronen und unter Baldachinen anzuordnen. Ebenso ist er sichtlich bestrebt, dem Christustypus einen strengen, ernsten Ausdruck zu geben, doch verfällt er hier ins Gezierte, dort ins Mürrische; wo er sich aber in realistischer Darstellung ergehen kann, erscheint er in seinem Element. Die Landschaften auf den Hintergründen, Pflanzen und Gräser auf dem natürlichen Boden, führt er mit liebevoller Sorgfalt aus. Auch in der Darstellung des Interieurs, wie in der Madonna im Zimmer (B. 139) bringt er eine Menge eingehend behandelter Details an, freilich mit noch unsicherer Perspektive. Das gotische Ornament behandelt er überaus geschmackvoll, wie in der grofsen Patene (P. 165). In einem von ihm gestochenen Kartenspiel sind die Vögel, die eine »Farbe« bilden, mit überraschender Sicherheit im Erfassen augenblicklicher Stellungen und Bewegungen gezeichnet.

Eine Gruppe dem Meister E. S. stilistisch nahe verwandter Stiche hat man nach einem Blatt, welches den Kaiser Augustus mit der Sibylle darstellt, als Blätter des Meisters der Sibylle zusammengefaſst. Von den authentischen und bezeichneten Arbeiten des Meisters E. S. unterscheiden sich



Meister E. S. von 1466: Thronende Madonna (Ausschnitt).

diese Stiche fast nur dadurch, daſs bei ihnen die Ausführung mit punktartigen Einstichen in die Platte überwiegt und den Blättern einen besonderen Charakter giebt. Es ist die Ansicht ausgesprochen worden, daſs das Blatt Augustus und die Sibylle, sowie die Stiche der dazu gehörigen Gruppe, Arbeiten des Meisters E. S. seien. Fraglich bleibt hierbei jedoch, in

welcher Periode seiner Thätigkeit der Meister E. S. die von seiner sonstigen Weise verschiedene Stechmanier geübt hätte.

Hatte der Meister E. S. dem Kupferstich die freie Ausdrucksfähigkeit gegeben, so bleibt Martin Schongauer der Ruhm, sich über die Enge und Befangenheit, in welcher Jener noch gebunden blieb, erhoben, und zuerst Kunstwerke des Grabstichels geschaffen zu haben, deren Wert jede spätere Zeit verstanden und bedingungslos anerkannt hat.

Einer in Kolmar eingewanderten Künstlerfamilie entstammend und wahrscheinlich daselbst etwa um 1445 geboren, scheint Schongauer seine Ausbildung zu einem Hauptteil in den Niederlanden unter dem Einflufs des Roger van der Weyden oder in dessen Schule empfangen zu haben, und bleibt weiterhin bis zu seinem 1491 in Breisach erfolgten Tode in Kolmar ansässig. In diesem — wenn er wirklich erst 1445 geboren war — nur kurzen Leben hat er 113 Blätter gestochen, die sämtlich sein wohlbekanntes Monogramm: M ✝ S tragen. Schongauers Art übt durch die stilistische Kraft der Zeichnung, die Klarheit und Schärfe der Linienführung, vor Allem aber durch ihre reine und innige Empfindung hohen Reiz aus. Obwohl seine Kenntnis der Körperformen nur eine äufserliche ist, und Schongauer seine Gestalten, namentlich in den Extremitäten, oft allzu mager, die Hände dürr bildet, beherrscht er doch mit höchster Meisterschaft die Darstellung der ganzen Skala menschlicher Charaktere von der Roheit der Kriegsknechte bis zur jugendlichen Holdseligkeit seiner Engel, der anmutvollen Innigkeit der Madonna und dem erhabenen Ernst seiner Christusgestalt. Auch Humor und Drolerie sind ihm keineswegs fremd.

Der Wurf der Gewänder ist bei Schongauer sorgfältig und wohlstudiert, die Falten scharfbrüchig, entsprechend dem Fall der schweren Seidenstoffe, in welche sich die Maler des XV. Jahrh. die Madonnen und Heiligen gekleidet dachten. Die Stichelführung Schongauers ist so kräftig, dafs die guten Drucke sichtbares Relief des Schwärzeauftrages zeigen. Die Modellierung ist weich, die Strichlagen laufen mit feinen Zügen ins Licht aus. Die Haltung seiner Blätter ist immer hell und harmonisch. Da kein Stich Schongauers datiert ist, so läfst sich nur aus den Merkmalen der Kunstweise und Technik ein annäherndes Bild seiner Entwickelung gewinnen. Doch kennen wir ihn erst von dem Zeitpunkt an, wo er als selbständiger Meister das Recht hatte, eine Marke zu führen. In den Stichen, die wir als seine frühesten ansehen dürfen, wie in dem Christus zwischen Maria und Johannes (B. 69), der Madonna auf dem Halbmond (B. 31), der Madonna mit dem Papagei (B. 29) erscheint die Strichführung noch dünn und unausgeglichen und einigermafsen an die des Meisters E. S. erinnernd. In dem Hauptwerk dieser frühen Periode, dem durch seine gewaltige Phantastik berühmten

Blatt: die Versuchung des hl. Antonius, sind die Dämonen, die den Heiligen in die Lüfte zerren, nicht nur höchst originell, sondern bei aller Absonderlichkeit doch merkwürdig organisch, konsequent gebildet und zeugen von scharfer Naturbeobachtung, die sich auch sonst bei Schongauer äufsert. Gepaart mit seinem Sinn für Humor, tritt sie uns in der drolligen Schweinefamilie (B. 95), in den sich balgenden Goldschmiedelehrjungen (B. 91), in den zu Markte ziehenden Bauern entgegen.

Dem Ende der Frühperiode des Meisters werden die beiden figurenreichen Stiche: der Tod der Maria und die Grofse Kreuztragung (B. 21) zugeteilt, letztere dem Umfang, der grandiosen Komposition und der gewaltigen Charakteristik nach, das Haupt-



Martin Schongauer: Raufende Goldschmiedelehrlinge.

blatt Schongauers. In der Gestalt des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Heilandes schafft Schongauer einen künstlerischen Typus von nahezu allgemeiner Geltung, den Raffael und Dürer zum ihrigen machen. Die in dem letzgenannten Werk noch einigermafsen rauhe Stichweise Schongauers glättet und verfeinert sich in der aus zwölf Blättern bestehenden Passionsfolge und ist in der herrlichen Grablegung und im Gang nach Golgatha bereits überall ausgeglichen und glänzend. Das inhaltlich, wie stilistisch an die Passionsfolge sich anschliefsende Blatt: Christus erscheint der Maria Magdalena, ist eine der tiefsten Schöpfungen der deutschen Kunst, gleich bedeutsam durch die Tragik der Komposition und die durchgeistigte Ausführung. Unmittelbar daneben steht die im Anklang an Roger van der Weyden konzipierte, aber diesen vielleicht an Tiefe und Wahrheit der Empfindung übertreffende Grofse Kreuzigung.



Martin Schongauer: Christus erscheint der Maria Magdalena (Ausschnitt).

Wie Schongauers Technik sich im Laufe seiner Entwickelung ausgleicht und verfeinert, so vergeistigt und veredelt sich auch seine Formengebung und der seelische Ausdruck der Köpfe.



Martin Schongauer: Madonna auf der Rasenbank.

Ganz besonders in den Madonnenbildern Schongauers läſst sich die Wandlung verfolgen von der Herbheit der frühen zur vollendeten Ruhe und edlen Anmut der späteren Blätter. Auf der Höhe seiner Kunst steht in dieser Hinsicht die die Verkündi-

gung empfangende Maria (B. 1) und der verkündigende Engel (B. 2), eine Gestalt von hinreifsendem Liebreiz der Erscheinung. Die Madonna auf der Rasenbank und namentlich die Madonna im Hofe können wegen der meisterhaften Einfachheit der Komposition den herrlichsten Madonnendarstellungen zugezählt werden. In der späteren Periode ergeht sich Schongauer mit Vorliebe in der Schilderung von Einzelfiguren von köstlicher Lieblichkeit und Anmut, wie der hl. Katharina, Barbara, Agnes u. a. Sein hoch entwickeltes Gefühl für den künstlerisch fein abgewogenen Reiz der Erscheinung, jene Eigenschaft, die wir heute Geschmack nennen, äufsert sich auch in seinen ornamentalen Kompositionen, in denen er die Formen der späteren Gotik mit vollendetem Raumgefühl beherrscht. Unter den derartigen Erfindungen sind die zehn runden Scheiben mit Wappenhaltern besonders anziehend und originell. Zwei grofse Stiche stellen ein gotisches Rauchfafs und einen Bischofsstab vor, beide vielleicht Heiligtümer einer berühmten Wallfahrtskirche.

Schongauer ist schon bei Lebzeiten von vielen Malern, Stechern und Holzschnittzeichnern nachgeahmt und kopiert worden. Dafs er direkte Schüler gebildet hätte, ist nicht bekannt und auch wenig wahrscheinlich. Auf einer Reihe von Stichen, die von verschiedenen Händen herrührend, aus dem Ende des XV. oder dem Anfang des XVI. Jahrh. stammen, findet sich das Zeichen Schongauers, andere sind in einer der seinigen verwandten Weise ausgeführt. Einigen dieser Stiche dürften Handzeichnungen des Meisters zu Grunde liegen, die übrigen gehören aber offenbar zu den Nachahmungen und Fälschungen, die sich an die Thätigkeit jedes grofsen Künstlers anschliefsen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs aufser Martin noch andere Mitglieder der Familie Schongauer als Stecher thätig waren. Das Monogramm L ✝ S, das sich auf einigen unter dem Einflufs Martin Schongauers gefertigten Stichen findet, wird auf Ludwig, den Bruder Martin Schongauers, bezogen. Das Zeichen b x g bezieht ältere Tradition auf einen sonst nicht nachweisbaren Barthel Schongauer. Der Künstler, der sich dieses Monogramms bedient, ist ein gewandter Zeichner, der in mehr leicht skizzierten als ausgeführten Blättchen mit Vorliebe lebendig aufgefafste Genrescenen und Einzelfiguren darstellt. Obwohl der Meister b x g Schongauers Passionsblätter kopiert, ist er doch in seiner Auffassung und in seiner Stechweise keineswegs von Schongauer abhängig. Der Stecher b x g scheint vielmehr in näherem Zusammenhang zu stehen mit der schwäbischen Schule und dem sogenannten Meister des Amsterdamer Kabinets.

Der Meister des Amsterdamer Kabinets — oder Meister von 1480, wie man ihn der ungefähren Entstehungszeit seiner



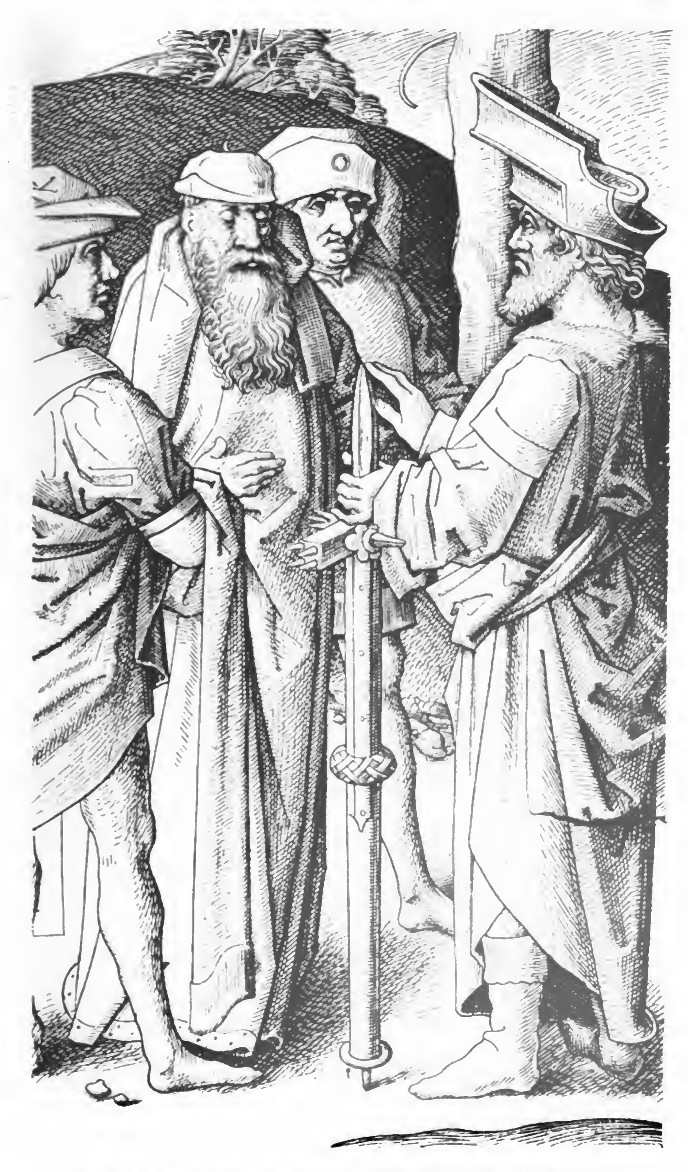
Der Meister des Amsterdamer Kabinets: Der Tod und der Jüngling.

Blätter nach genannt hat — verdankt jene Bezeichnung lediglich dem Umstande, dafs sich die reichste Sammlung seiner Blätter zufällig im Museum zu Amsterdam befindet, seine Kunst hat aber keinerlei Zusammenhang mit Holland. Der Meister

gehört vielmehr offenbar der schwäbischen Richtung an und ist wegen der Originalität seiner Kompositionen und der sprühenden Lebendigkeit seiner Zeichnung den gröfsten deutschen Meistern zuzuzählen. Die Seltenheit seiner Blätter rührt vielleicht daher, dafs der Künstler das Kupfer nur leicht mit dem Stichel geritzt hatte, die Platte also rascher Abnützung unterlag. Aber gerade die leichte, wie skizzenhafte, dabei aber sehr malerische Behandlung verleiht diesen Blättern einen ungewöhnlichen Reiz. Im Ganzen werden etwa 90 Stiche diesem Künstler zugeteilt. Die religiösen und Heiligendarstellungen des Meisters von 1480 sind voll origineller, von allem Herkommen unabhängiger Züge, am meisten aber ist er in seinem Element, wo er in der Darstellung von Genrescenen sich in freier Individualisierung seiner Gestalten ergehen kann. Zweimal behandelt er mit ergreifender Tragik das Todesthema, einmal stellt er dar, wie der Tod einen modisch gekleideten Jüngling mahnend an die Schulter fafst, ein anderes Mal die Legende von den drei Toten und den drei Lebendigen. Übersieht man die Gesamtheit seiner Stiche, so wird man zu der Vermutung geleitet, dafs der rätselhafte Meister des Amsterdamer Kabinets am Ende identisch sein könnte mit Hans Holbein dem Älteren von Augsburg. Von diesem hervorragenden Maler wissen wir nur sehr wenig, und namentlich seine frühe Thätigkeit hüllt sich in Dunkel. Vergleicht man aber jene Stiche mit den erhaltenen Gemälden des älteren Holbein, so wird man im Charakter der Zeichnung, in den Typen der Köpfe, in den Motiven der Figuren so vielfache Analogien entdecken, dafs sich die Vermutung nicht von der Hand weisen läfst, der alte Holbein habe in einer frühen Periode seines Schaffens jene seltenen Blättchen verfertigt, vielleicht mehr als Versuche und zur eigenen künstlerischen Freude, als um damit einen Erwerb zu finden. In seiner besonderen Art des Stechens bleibt er vereinzelt. Am nächsten, wenn auch im künstlerischen Rang durch einen weiten Abstand getrennt, steht ihm der erwähnte Meister b x g. Dieser und einige imitierende Stecher, wie Wenzel von Olmütz und Israel Meckenen kopieren häufig die Blätter, die wir hier dem älteren Holbein zuschreiben.

Auf der Ausbildung der stecherischen Technik, die durch den Meister E. S. und durch Schongauer erreicht wurde, scheinen im Wesentlichen auch die Stecher zu fufsen, welche aus den Kunstrichtungen der Niederlande und des Niederrheins hervorgehen. Für die Persönlichkeiten dieser Stecher und die Zeitfolge ihrer Thätigkeit haben wir kaum hier und da einen dürftigen Hinweis; statt ihrer Namen kennen wir nur die Monogramme auf ihren Blättern.

Einen einigermafsen sicheren Anhalt für die Zeit und den Ort ihrer Entstehung bieten uns zehn unbezeichnete Stiche mit



Der Meister I A von Zwolle: Kreuzigung Christi (Ausschnitt).

Darstellungen zu Giovanni Boccaccios Erzählungen von berühmten Unglücklichen. Sie sind, wenn auch jetzt fast nur vereinzelt vorkommend, Illustrationen einer 1476 von Colard Mansion in Brügge gedruckten Ausgabe der französischen Übersetzung der genannten Erzählungen. Fast nur in leichten Umrissen gestochen, schliefsen sie sich in ihrer Darstellungsweise und Kunstart vollständig den Handschriftenmalereien der burgundisch-vlämischen Schule an, die zur Zeit Karls des Kühnen blühend, eine reiche Thätigkeit entfaltete. Diese Umrifsstiche waren bestimmt, Illuminatoren als Vorzeichnung zu dienen, wie ein noch vorhandenes Exemplar des erwähnten Buches beweist, in dem die neun Stiche als Miniaturen ausgemalt sich finden. Colard Mansion war ein erfindungsreicher Kopf; möglich ist, dafs er die Stiche selbst verfertigt hat.

Der holländischen Schule des XV. Jahrh., die in der Malerei durch Ouwater und Geertgen van St. Jans repräsentiert ist, gehört der Stecher an, den man nach einem schwer deutbaren Zeichen auf seinen Blättern (I A M) den Meister mit der Weberschütze nennt. Die Bezeichnung ZWOLL, die sich aufserdem nebst den Initialen I A M auf den Stichen findet, läfst annehmen, dafs der Künstler aus Zwolle stammte oder daselbst thätig war. Mit der älteren holländischen Schule teilt er die Vorliebe für heftigen Ausdruck und leidenschaftliche Bewegung. Hierin und in der Derbheit seiner Gesichtstypen erinnert er namentlich an Geertgen van St. Jans. Die Stechweise des Meisters von Zwolle ist rein, klar und regelmäfsiger, aber auch trockener, als die Schongauers. Viele der Blätter dieses Meisters haben gröfseres Format, als das durchschnittlich bei den nordischen Stechern des XV. Jahrh. übliche. In einer Gefangennahme Christi versucht er sogar, nächtliche Lichteffekte hervorzubringen. Wenn er hier zu gewaltsamen Übertreibungen neigt, so ist ihm auch der Ausdruck feierlichen Ernstes nicht fremd, wie in der Anbetung der Könige oder der Beweinung Christi. Die Madonna des Meisters von Zwolle hat einen weichen, sanften Ausdruck, worin sie ebenfalls an die weiblichen Typen des Geertgen van St. Jans erinnert. Mit Vorliebe bringt er krause, gotische Architektur und Ornamentformen an. Ebenfalls den Niederlanden oder dem Niederrhein angehörig ist der Meister mit dem Monogramm W A, der in seiner Vorliebe für das Anbringen gotischer Architekturformen Verwandtschaft mit dem Meister von Zwolle zeigt, aber im Ganzen befangener erscheint. Den Meister mit dem Zeichen F V B nennt ältere Tradition Franz von Bocholt, es ist jedoch unerwiesen, ob es in der That einen Stecher dieses Namens gegeben hat. Dieser Künstler gehört ebenfalls den Niederlanden oder dem Niederrhein an und erinnert in seiner ausdrucksvollen Zeichnungs- und Kompositionsweise an



Meister F V B: Das Urteil Salomo's (Ausschnitt).

Dierick Bouts. Der Meister F V B ist ein ausgezeichneter Künstler, der unter den nordischen Stechern dieser Periode dem Rang nach fast neben Schongauer gesetzt werden darf. Er übt eine sichere, sorgfältige und ebenmäfsige Stechweise. Sein figurenreiches Urteil Salomonis ist meisterhaft komponiert und in der kraftvollen, malerischen Haltung einer der hervorragendsten Stiche des XV. Jahrh. Von grofser und ernster Auffassung sind die Verkündigung und die Apostelgestalten dieses Künstlers.

Dem Ebengenannten einigermafsen verwandt, ist der Stecher mit dem Zeichen B M. In manchen seiner Blätter, wie im Johannes auf Pathmos, zeigt er weiche, angenehme Zeichnung und feine Auffassung, andere, wie das Urteil Salomonis, sind dagegen derb in den Formen. Zu Bocholt, nachweisbar um den Schlufs des XV. Jahrh. thätig und wahrscheinlich gestorben ebenda 1503, ist der überaus fruchtbare Kupferstecher und Goldschmied Israel von Meckenem (oder Meckenen auch Mecken), von dem wir über 260 Blätter kennen. Israel erscheint als vielproduzierender Bildermacher, stilistisch zugehörig der flandrisch-niederländischen Schule, deren physiognomische Typen und Formengebung er outriert, in der Mehrzahl seiner Arbeiten ohne feinere Auffassung und Empfindung. Nur wo er dem Alltagsleben entnommene Genrescenen vorführt, zeigt Mecken, dafs er wohl fähig ist, mit frischem Humor zu beobachten, wie namentlich die Blätterfolge mit verschiedenen Scenen des häuslichen Lebens B. 114 und Pas. 251, die drollige Fuchsfamilie und ähnliche Stiche beweisen. In der Mehrzahl der Fälle scheint er sich aber mit Erfinden von Kompositionen weniger zu befassen, als mit dem Kopieren nach anderen Künstlern, nach Schongauer, dem Meister E. S., nach frühen Stichen Dürers, nach dem Meister des Amsterdamer Kabinets u. a., und wahrscheinlich sind von seinen Stichen noch mehr blofse Kopien, als wir bisher nachweisen konnten. Für eine Folge von Stichen zum Leben der Maria haben Mecken, wie bei vier der Blätter unzweifelhaft ist, Gemälde des älteren Holbein als Vorlage gedient. Ob Mecken diese, jetzt in Augsburg bewahrten Bilder selbst gesehen, oder, wie ihm sonst deren Kompositionen vermittelt worden sind, ist zur Zeit unbekannt. Auch Platten anderer Künstler, wie einige des Meisters F V B, die ihm in abgenutztem Zustand in die Hände kommen, retouchiert er und setzt ungescheut sein eigenes Zeichen auf die fremde Arbeit. Die Retouche spielt überhaupt in der Thätigkeit Meckens eine bedeutende Rolle. Sobald die eigenen Platten durch das Drucken sich abzunützen beginnen, weifs er das Gestochene durch Hinüberlegen neuer Stichlagen, durch allerlei Hinzufügungen mit grofsem Raffinement aufzufrischen. Mecken ist einer der frühesten Künstler, dessen Stiche in mehreren Ab-

druckgattungen vorkommen. Alle zu seiner Zeit üblichen Stoffgebiete sind in Meckens Werk vertreten. Trotz des an sich nur geringen künstlerischen Gehaltes, sind seine Blätter durch den Reichtum ihrer Darstellungen, durch die Mannigfaltigkeit der bunten Zeittrachten und die Fülle von Details anziehend, in erster Reihe dort, wo der Gegenstand Gelegenheit zu solcher Entfaltung bietet, wie das Fest des Herodes, Judith im Lager des Holofernes u. dergl. Am wenigsten anzusprechen vermögen seine banalen, oft geradezu rohen Christus-, Madonnen- und



Israel von Meckenem: Die Kartenspieler (Ausschnitt).

Heiligendarstellungen. Der tüchtige Goldschmied, der Mecken war, zeigt sich in geschmackvollen Ornamentblättern, in denen zierliches gotisches Rankenwerk, untermischt mit Tier- und Menschengestalten, sich zu anmutigem Ganzen vereinen. Ob der Stecher mit dem Monogramm P P W der nieder- oder oberdeutschen Schule zuzuzählen ist, kann fraglich sein. Von ihm besitzen wir das umfangreichste stecherische Unternehmen deutschen Ursprungs aus dem XV. Jahrh., eine aus sechs Folioblättern zusammengesetzte Darstellung des Schau-

platzes, auf dem sich der für Deutschland so unglückliche Schweizerkrieg von 1499 abspielt. Die Landschaft ist schwach, die Berge fast kindlich, aber die Figurengruppen sind lebendig, mit guter Beobachtung des kriegerischen Treibens gezeichnet. Dabei sind freilich die Dimensionen der Figuren viel zu grofs im Verhältnis zur landschaftlichen Umgebung. Das Ganze ist eine etwas flüchtige Gelegenheitsarbeit von gewandter Hand. Von demselben Künstler besitzen wir ein Kartenspiel von runden Blättern, die »Farben« bestehen aus vortrefflich gezeichneten Vögeln, Menschengestalten, Blumen etc. Von ungleichem Wert sind die heiligen und profanen Darstellungen des Meisters P P W, der vielleicht identisch ist mit dem Holz-



Meister P P W: Spielkarte.

schnittzeichner, der in der Zeit um 1500 Druckwerke der Grieningerschen Offizin in Strafsburg mit zahlreichen Illustrationen ausstattet. Der Dialekt der deutschen Beischriften auf dem Schweizerkrieg bietet keinen hinreichend sicheren Anhaltspunkt, um die Herkunft des Verfertigers — ob Oberrhein oder Köln — festzustellen.

Die Stecher dieses Zeitraumes, welche wir dem Stilcharakter ihrer Werke nach als im östlichen Franken und in Baiern thätig vermuten dürfen, sind fast durchweg anonyme, wie es scheint vereinzelt wirkende Meister, die mit den führenden Malerschulen in nur losem Zusammenhang stehen. Der Meister M · Z, der ohne zureichende Begründung mit einem urkundlich in München

vorkommenden Goldschmied Hans Windsheim identifiziert worden ist, zeigt sich als originell erfindender Künstler. Von ihm kennen wir einige grofse, figurenreiche und wirkungsvolle Kompositionen mit energischem Ausdruck der Physiognomien, zwei davon tragen das Datum 1481. Der metallischen, harten Behandlung des Stichels nach zu schliefsen, dürfte er allerdings ein Goldschmied gewesen sein. Ähnlicher Art ist der Stecher mit dem Zeichen B ♁ R. Auch er scheint Baiern anzugehören und Schongauer zu kennen, dessen Madonnentypus er selbständig und mit Anmut umbildet.

Eine Reihe von Blättern, welche die Bezeichnung M A I R — daneben in einigen Fällen ein W — tragen, rühren allem Anschein nach von dem urkundlich zwischen 1491 und 1514 in Landshut, nachweisbaren Maler Nicolaus Alexander Mair her. Trotz der provinzialen Befangenheit seiner Kunst, verdienen die Stiche Mairs Beachtung wegen des genrehaften, originellen Elements, das sie belebt. Einige seiner grofsen, etwas trocken, aber mit Routine in der Führung des Stichels ausgeführten Blätter sind glücklich aufgefafste Scenen des Lebens, wie das Blatt, das uns eine frohe Gesellschaft junger Damen und Herren vorführt. Das, der Gesellschaft noch unsichtbare Todesgespenst, das die Mauer des Gartens übersteigt, giebt der Darstellung das allegorisch moralisierende Motiv von Jugendlust und Todesnähe, das die Kunst dieser Zeit mit Vorliebe immer neu variiert. Matthäus Zasinger pflegt man nach einer, keineswegs erwiesenen Annahme, den Stecher mit dem Monogramm MZ zu nennen, der ebenfalls der baierischen oder fränkischen Richtung angehört. Zasinger ist ein mittelmäfsiger Zeichner, seine Figuren sind von schwankendem, losem Gefüge, aber seine Stichelführung ist fein, zart und gefällig. Vielleicht ursprünglich Goldschmied, mag er sich künstlerische Anregungen von verschiedenen Seiten zusammengeholt haben. Einiges bei ihm erinnert an Baldung Grien, auch Jacopo de' Barbaris Werke scheint er gekannt zu haben, daneben ist er von Dürers frühen Arbeiten beeinflufst. Zwei seiner figurenreichsten Blätter, ein Turnier und ein Ballfest, tragen die Jahreszahl 1500; feiner als diese behandelt ist eine italienisierende Madonna am Brunnen von 1501; ein reizendes Genreblättchen, Die Umarmung im Zimmer, ist von 1503. Ein nacktes Weib auf einem Schädel stehend, als Allegorie auf die Vergänglichkeit, erinnert an Dürers Grofses Glück. Man kennt im Ganzen 22 Blätter von Meister M Z.

Dafs auch Bildhauer zum Grabstichel greifen, kann nicht befremden in einer Zeit, in welcher die verschiedensten Arten der Kunsttechnik häufig neben einander in derselben Werkstatt geübt werden. Der Nürnberger Bildhauer Veit Stoss

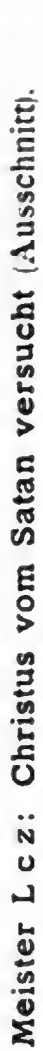
(geb. um 1450, gest. Nürnberg 1533) wird in gleichzeitigen Urkunden als Kupferstecher erwähnt, und die ihm zugeschriebenen mit ſ ✝ 8 bezeichneten Stiche zeigen so sehr den Charakter seiner Skulpturen, dafs hinsichtlich seiner Autorschaft kaum ein Zweifel bestehen kann. Seine etwas übertreibende, aber energische Zeichnungsweise und die ungelenke Führung des Grabstichels lassen die Hand des Bildschnitzers erkennen, dessen



Veit Stoss: Madonna mit Kind (Ausschnitt).

Arbeit auf der Kupferplatte den dilettantischen Zug nicht verleugnet. Auch vom Ulmer Bildhauer Jörg Syrlin (gest. wahrscheinlich 1491) kennen wir einen, ein Taufbecken darstellenden kräftig behandelten Stich.

Der Richtung Schongauers schliefst sich der Stecher mit dem Monogramm A G an, den man Albert Glockenton nennt, und als einen Angehörigen der Miniaturmalerfamilie dieses Namens ansieht, die in der Zeit um 1500 zu Nürnberg thätig war. Der Meister A G. führt einen zarten Stichel und kopiert mit Geschicklichkeit die Grofse Kreuztragung und den



Meister L c z: Christus vom Satan versucht (Ausschnitt).

Tod der Maria nach Schongauer. In einer im Geist dieses Meisters erfundenen, aber mit selbständigen Zügen ausgestatteten Passionsfolge zeigt der Stecher A. G. achtungswerte Erfindung, wenn auch etwas enge und kleinliche Auffassung. Der Umstand, dafs er drei in Würzburg zwischen 1479 und 1483 gedruckte Mefsbücher mit gestochenen Wappen und einer Kreuzigung ausstattet, giebt wenigstens einen Anhaltspunkt für die Zeit seiner Thätigkeit. Dem eben erwähnten verwandt, aber ein noch mehr verwässerter Nachahmer Schongauers, ist der Stecher W A H, den man ohne hinreichende Begründung nach München versetzt und Wolf Hammer genannt hat.

Ein Künstler von origineller Eigenart, der der fränkischen Richtung angehören dürfte, zeichnet seine 10 bekannten Blätter mit · L · Cz ·, was vielleicht nicht Lcz zu lesen ist sondern: L Crh. Er sticht in sehr geistreicher, kräftig pointierender, frei zeichnender Weise, die auf die Hand eines Malers, keinesfalls auf die eines Goldschmiedes deutet. Von anziehender Phantastik ist das köstliche Blatt Christus vom Satan versucht, malerisch seine Ruhe auf der Flucht, überaus lieblich der Madonnentypus dieses unbekannten Stechers, der ohne Zweifel ein Meister von ungewöhnlicher Bedeutung gewesen ist.

Ein Stecher, der sich auf einer sorgfältigen Kopie von Schongauers Tod der Maria mit dem Namen Wenzel von Olomucz (Olmütz) bezeichnet, fertigt zahlreiche Nachstiche nach Schongauer und Dürer und anderen Meistern, auf denen er in Abkürzung seines Namens ein W anzubringen pflegt. Der Meister W scheint künstlerische Selbständigkeit kaum zu besitzen und ist, soviel seine erhaltenen Blätter zu urteilen gestatten, nur Kopist. Irrtümlich haben noch neuere Kunstforscher (Thausing im Leben Dürers) das Monogramm W auf Dürers Lehrer Michel Wohlgemuth beziehen wollen.

Zu der Stufe der Entwickelung, auf welcher die Stechkunst sich gleichberechtigt neben die Malerei stellen durfte, wird sie durch Albrecht Dürer gehoben, dem es zuerst gelang, allein mit dem Grabstichel die natürliche Verteilung von Licht und Schatten, die Eigenschaften der Oberfläche der Körper, ihre Rauhigkeit oder Glätte, Weichheit oder Härte und den Ausdruck seelischer Stimmungen sichtbar zu machen. Wenn wir den künstlerischen Weg Dürers verfolgen, so sehen wir, dafs die Phasen, welche die Stechkunst vor ihm durchlaufen hat, sich in seiner Entwickelung noch einmal in Kürze wiederholen; aber dort angelangt, wo seine Vorgänger geblieben sind, erblickt und erreicht er für seine Kunst neue Ziele mit genialer Intuition. 1471 als das dritte Kind und der zweite Sohn seines seit 1455 in Nürnberg ansässigen Vaters — eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmiedes wahrscheinlich deutscher Herkunft — ge-

boren, kommt er zuerst in dessen Goldschmiedewerkstatt, später zu dem Nürnberger Maler Michel Wohlgemuth in die Lehre, und geht 1490 auf die Wanderschaft, von der er 1494 zurückkehrt. In demselben Jahre heiratet er Agnes Frey und nimmt seinen ständigen Wohnsitz in seiner Vaterstadt, welche er nur zweimal auf länger verläfst, 1505 bis 1507 zu einem Aufenthalt in Venedig, 1521 bis 1522 zu einer Reise in die Niederlande. Die Lehrjahre in der Goldschmiedewerkstatt mufsten Dürer mit dem Grabstichel vertraut machen, und wahrscheinlich hat er schon vor



Albrecht Dürer: Madonna mit der Heuschrecke (Ausschnitt).

Antritt seiner Wanderschaft begonnen, Kupferstiche anzufertigen. Nach alter, durch Übereinstimmung mit frühen Handzeichnungen bekräftigter Tradition, gelten als Dürers erste selbständig ausgeführte Stiche der nur in drei Exemplaren bekannte Grofse Kurier (Wien, Dresden, Paris) und Der gewaltthätige Alte — ein Unhold, der eine Frau bezwingt. In beiden ist die Führung des Grabstichels schwerfällig und ungelenk, die Zeichnung hart und unsicher. Diese Blätter tragen noch nicht Dürers Marke, das weltberühmte AD, welches er 1497 als selbständiger Meister annimmt. Anfänglich setzt Dürer dieses Zeichen, wie die deutschen Meister des XV. Jahrh., in die Mitte an den Unterrand der Darstellung, später, ähnlich den Italienern, oft auf ein Täfelchen, oder in perspectivischer Ver-

schiebung auf den Boden, einen Stein oder dergl. Erst seit 1503 pflegt Dürer seine Blätter häufiger zu datieren.

In den neunziger und den unmittelbar auf 1500 folgenden Jahren ist Dürer mit dem Grabstichel fleifsig thätig, und an den Blättern dieser Zeit läfst sich die Ausgestaltung seiner Kunst und seiner Technik deutlich verfolgen. Um 1494 oder 1495 dürfte die hl. Familie mit der Heuschrecke anzusetzen sein, mit noch unklarer Zeichnung und rauher, unsicherer Stechweise. Es folgen, schon mehr ausgeglichen, die Sieben Kriegsleute und der Türke zu Pferde, endlich die, einen bedeutenden Fortschritt bekundenden Vier Hexen von 1497, welche darthun, dafs Dürer bereits in dieser Zeit, abweichend von der Übung seiner deutschen Kunstgenossen, Studien nach nackten Körpern gemacht haben mufs. Zugleich sucht er jetzt in der Lage und Führung der Stichelzüge die Modellierung der Körperformen und den Strich der Muskulatur zum Ausdruck zu bringen. In dem Spaziergang — ein Herr und eine Dame lustwandeln in einer Landschaft, während hinter einem Baum der Tod lauert — erzielt Dürer eine kräftigere und harmonischere Wirkung und scheint nunmehr die Rauhheit und Unausgeglichenheit, welche seinem Stichel bisher angehaftet haben, zu überwinden. Schon in dem, ebenfalls in die Zeit gegen 1500 zu setzenden Verlorenen Sohn tritt das sichtliche Bestreben hervor, das, was man etwa Stimmung nennen darf, zu erzielen: den gedanklichen Inhalt der Komposition mit der Art der Ausführung in fein empfundenen Einklang zu bringen. Hierdurch, wie durch die Tiefe der Auffassung bildet der Verlorene Sohn eines der Hauptwerke Dürers. Weitere Entwickelung seiner Stechkunst zu freierem und leichterem Vortrage zeigt der Büfsende hl. Hieronymus, der Raub der Amymone und endlich das die Eifersucht, von Dürer selbst der Grofse Herkules genannte Blatt, welches gewissermafsen den Abschlufs der ersten Entwickelungsperiode kennzeichnet. Im Grofsen Herkules hat Dürer bereits die Beherrschung des Grabstichels erlangt, mit der er alle seine Vorgänger meistert. Mit komplizierten, drei- und vierfachen Lagen ist die Plastik der nackten Körper weich und in klarer Formenempfindung ausgedrückt, und in sicherer Weise die Abtrennung der grofsen Figuren von dem landschaftlichen Hintergrund erreicht. Wie zielbewufst Dürer den Stichel handhabt, läfst der unvollendete Probedruck des Herkules im Berliner Kabinet (ein zweiter in der Albertina) erkennen. In die mit der Schneidenadel leicht angegebenen Umrisse der Komposition setzt er an einzelne Partieen die ganze endgültige Ausführung, die Stellen unmittelbar daneben völlig weifs lassend. Der sogenannte Herkules, dem ein nicht sicher ermittelter Stoff der antiken Mythologie zu Grunde liegt, dürfte um 1500 entstanden sein, das Motiv ist teilweise einem altitalienischen

Kupferstich: Orpheus wird von den lykischen Weibern erschlagen, (Pass. V., S. 74, No. 120) entnommen.

In der Periode, in der die bisher betrachteten Werke entstehen, zeigt sich Dürer in fortschreitender Ausbildung seiner Technik bestrebt, mit dem Grabstichel die Linien und Biegungen der Oberflächen vollkommener wiederzugeben, als es die Kunst vor ihm vermochte. Nun will er aber auch die Kupferplatte befähigen, die zartesten Abstufungen von Licht und Schatten auszudrücken und dem Kupferstich allein durch das Mittel von Weifs und Schwarz einheitliche, geschlossene Haltung, gleich einem Gemälde erteilen. In der Madonna mit der Meerkatze kommt die malerische Tendenz zum ersten Mal in bestimmter Weise zum Vorschein, doch treten hier die schwarzen Schatten noch einigermafsen unvermittelt neben die breiten Lichter, und die Wirkung erscheint etwas hart und metallisch. Eine weichere Vortragsweise nimmt Dürer in dem gewöhnlich Das Grofse Glück, von ihm selbst die Nemesis genannten Blatt an, dessen Darstellung noch der endgültigen Deutung harrt. Hier ist die Behandlung weicher und feiner; in detaillierter Durchbildung sind die zartesten Reflexlichter der Haut des nackten geflügelten Weibes gegeben, die Landschaft unten voll anheimelnder Intimität. Während im Herkules wie in der Madonna mit der Meerkatze italienische Einflüsse sich geltend machen, zeigt die Nemesis und die darauf folgenden Arbeiten bewufste und bestimmte Abwendung von der italienisierenden Richtung und reinere nordische Kunstempfindung. Wahrscheinlich kurz nach dem eben genannten Blatt entsteht Dürers gröfster Kupferstich, der hl. Eustachius wiederum mit köstlichem Reichtum der Landschaft und ausgeführten Details. Während in den früheren Stichen, wie im Herkules, der Boden mit einfachen Strichlagen angedeutet war, und wie beeist aussah, weifs Dürer das Terrain jetzt durch komplizierte Behandlung in natürlicher Mannigfaltigkeit zu bilden. Die Tendenz, die stofflichen Eigenschaften des Dargestellten realistisch zu kennzeichnen, feiert ihren ersten Triumph in dem Wappen mit dem Totenkopf von 1503. An dem, den Mittelpunkt der Darstellung bildenden, stählernen Helm konzentriert Dürer seinen Eifer darauf, den Glanz des polierten Metalls in strahlender Naturwahrheit vor Augen zu führen. Diese, wie man sie später nannte, stoffbezeichnende Manier erscheint hier von reinster künstlerischer Empfindung getragen. In Adam und Eva von 1504 löst Dürer das Problem der Behandlung des Nackten, in einer verfeinerten, anderen Weise, als in der Nemesis. Hier schreitet er sogar zur Charakterisierung des Unterschieds der Hautoberfläche des männlichen und weiblichen Körpers. Diese in der stecherischen Behandlung so meisterhaft zur Geltung gebrachte Naturbeobachtung ist ihrerseits die

Frucht von Dürers Studien der Proportionen des menschlichen Körpers. Gerade um 1504 hält sich in Nürnberg der Venetianer Maler Jacopo de' Barbari (Walch) auf, derselbe, von dem Dürer, wie man annehmen darf, bei einem früheren Zusammentreffen



Albrecht Dürer: Die Madonna mit dem Vogel.

die erste Anregung zum kunsttheoretischen Studium der Formen und Verhältnisse der menschlichen Gestalt empfangen hat.

1505 entstehen die beiden Stiche das Grofse und das Kleine Pferd, mit welchen Dürer die Normalgestalt des Pferdes — des für den Künstler wichtigsten Tieres — vielleicht ähnlich fest-

stellen will, wie er es in Adam und Eva für die des Menschen versucht. Wenn diese Auffassung richtig ist, würde das Grofse Pferd den Typus des schweren Kriegsrosses darstellen, dessen Bestimmung der dabeistehende Geharnischte noch überdies andeutet, das Kleine Pferd den Typus des leichten Renners, dessen Schnellfüfsigkeit der Mann daneben mit den Merkurflügeln (Merkur?) symbolisiert.

Dürers anderthalbjähriger Aufenthalt in Venedig von 1505 bis 1507, und die Vollendung grofser Arbeiten für den Holzschnitt nach seiner Rückkehr verursachen eine merkliche Einschränkung seiner Thätigkeit auf der Kupferplatte. Von umfangreicheren Unternehmungen im Gebiete des Stiches beginnt er jetzt nur die Kupferstichpassion, deren erstes Blatt, Der Leidende Heiland, er 1507 ausführt. 1509 wird dieses Werk mit kräftigem Ansatz seiner Beendigung näher gebracht, denn nicht weniger als zehn Blätter der Stichpassion tragen dieses Datum, aber erst 1512 fügt Dürer das sechszehnte und letzte Stück hinzu: Petrus und Paulus heilen die Kranken an der Pforte des Tempels. Unter solcher Verschleppung hat die Ausführung sichtlich gelitten, und wenn die Passionsfolge auch nirgends die Meisterschaft ihres Urhebers verleugnet, so fehlt ihr doch die Frische der Konzeption, durch welche sich z. B. die Kleine Holzschnittpassion in so hohem Mafse auszeichnet. In der Zeit von 1507 bis 1513 sticht Dürer durchweg nur Platten von kleinem Umfang. Als bedeutendste von diesen darf vielleicht die Kreuzigung Christi von 1508 gelten, eine grofsartige, in verfinsterte Landschaft versetzte Komposition. Es ist wohl kein blofser Zufall, dafs auch die beiden Nachtstücke der Kupferstichpassion, Christus am Ölberg und die Gefangennehmung, im selben Jahre ausgeführt sind.

Die überaus subtile, vermalende Behandlung, wie sie Dürer 1504 in Adam und Eva und gleichzeitig in der Geburt Christi angewendet hat, giebt er schon in den beiden Pferden und entschiedener noch in den Passionsblättern wieder auf, belehrt durch die Erfahrung, dafs die allzu delikat ausgeführten Platten eine verhältnismäfsig nur geringe Zahl guter Drucke zu liefern vermögen. Er ändert um 1505 seine Technik und bearbeitet nun das Kupfer mit tief eingeschnittenen, regelmäfsigen Strichlagen, welche der Gravierung gröfsere Dauerhaftigkeit gegen die Angriffe, die sie beim Drucken erleidet, gewähren. Bei allem Glanz der Durchführung, und gerade wegen der Reinheit und Schärfe des Linienzuges führt diese Art der Behandlung leicht zu kalter, metallischer Wirkung, die z. B. ganz besonders in der Madonna mit der Birne von 1511 sich geltend macht. Dafs hier eine Klippe der Stechkunst liegt, konnte Dürer nicht entgehen, und mit feinem Takt findet er den Weg, um die malerischen Qualitäten des Druckes mit der Haltbarkeit der

Platte zu verbinden. Die Retouche, dieses künstlerisch verwerfliche Mittel, die Haltbarkeit der Platte zu verlängern, das schon seinen Vorgängern bekannt war und von seinen Nachfolgern noch viel mehr angewandt wurde, scheint Dürer grundsätzlich verschmäht zu haben. Selbst nach seinem Tode wagte es keine fremde Hand, die noch lange immer wieder abgedruckten Platten des Meisters durch Aufstechen zu verschlimmbessern.

Auf neue Ausdrucksmittel sinnend und vielleicht auch im Streben, die langsame Arbeit des Stichels durch ein schneller



Albrecht Dürer: Die Madonna mit der Birne (Ausschnitt).

förderndes Verfahren zu ersetzen, stellt Dürer zwischen 1510 und 1516 eine Reihe technisch-künstlerischer Versuche an. Zunächst greift er zur Schneidenadel, die vor ihm jener rätselhafte Meister von 1480 in so köstlicher Weise gehandhabt hatte. Das erste, lediglich mit der kalten Nadel ausgeführte Blättchen Dürers ist die kleine, nur in zwei Exemplaren auf uns gekommene Veronika mit dem Schweifstuch (Dresden, Albertina) von 1510, welcher 1512 der Leidende Heiland (B. 21) und gleichzeitig der grofse hl. Hieronymus am Weidenbaum folgt. Im Letzteren hat Dürer der Schneidenadel, die er mit der Freiheit des Zeichenstiftes handhabt, den höchsten malerischen Reiz abgewonnen. Fast scheint er hier die stilistischen Schranken der Kunst des XVI. Jahrh. zu durchbrechen und eine merkwürdige Geistesverwandschaft mit dem gröfsten Meister, der

nach ihm auf der Kupferplatte schafft, mit Rembrandt, zu offenbaren. Durch Stehenlassen des Plattengrates im Hieronymus ist kräftigste, sammetschwarze Tönung erzielt, die freilich nur für sehr wenige Drucke vorhielt. Um dieses unvergleichliche Blatt richtig zu würdigen, mufs man einen jener Frühdrucke (vor dem Monogramm) vor Augen haben, wie sie das Britische Museum und die Albertina besitzen. Von der Arbeit mit der Schneidenadel geht Dürer zum Ätzen und Radieren über. Das Ätzen auf Eisen mit Ammoniak, Eisenvitriol u. dergl. wurde schon im XV. Jahrh. zur Verzierung von Waffen verwendet. Die Herstellung der zum Ätzen auf Kupfer nötigen Salpetersäure war zu Dürers Zeiten ein nur Wenigen bekanntes Geheimnis, erst seit den dreifsiger Jahren des XVI. Jahrh. wird das »Scheidewasser« allgemeiner verbreitet. Wenn Dürer auch in dem Meister W ♁ einen Vorläufer hatte, der um das Ende des XV. Jahrh. Züge von Kriegsvolk darstellende Blätter radiert, so geht doch erst von ihm der Anstofs aus, durch den die Radierung endgültig in künstlerische Aufnahme gelangt. Zwischen 1515 und 1518 entstehen die fünf Radierungen, welche er auf eisernen Platten, mit, wie es scheint, wenig vollkommenen Mitteln fertigt; die Striche sind hier noch rauh und dick, und es gelingt Dürer nicht, feinere Abtönungen zu erzielen. Dem in der Ätzung mifsglückten Leidenden Heiland von 1515 (B. 22) folgt der Christus am Ölberg (B. 19), in welchem die derbe Technik der Eisenätzung in überaus glücklicher Weise zu grellem nächtlichem Lichteffekt verwertet erscheint. Den im Ganzen wenig gelungenen Blättern: Schweifstuch von einem Engel gehalten und Pluto mit Proserpina folgt dann, 1518, das unter dem Namen Die grofse Kanone bekannte Landschaftsblatt. In dieser grofsartigen, Tizianischen Landschaften vergleichbaren Komposition findet Dürer die der Natur der Eisenradierung adaequate, breite, skizzierende Behandlung, aber wie auch von diesem Resultat noch unbefriedigt, giebt er nunmehr das Radieren völlig auf. Was Dürer zuerst mit der Schneidenadel und dann mit der Ätzung geleistet hat, bleibt trotz der Unvollkommenheit, die er in diesen Arbeiten erblicken mochte, für die Kunst unverloren, denn auf seine Vorarbeit gründet sich die von nun an stetige Ausgestaltung der Radierung. In dieselben Jahre, in welchen wir Dürer mit der Schneidenadel und der Ätzung beschäftigt sehen, fällt auch die Epoche seines reichsten Schaffens mit dem Grabstichel. 1513 und 1514 fertigt er mit unbegreiflicher Ausdauer nicht weniger als elf Platten, darunter die drei Kupferstiche, welche den Höhepunkt seiner Meisterschaft bezeichnen und in erster Reihe beigetragen haben, seinem Namen den Weltruhm zu geben: Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie und den Hieronymus in der Zelle — im Gehäus. Mit dem gedanklichen Inhalt der Blätter steht die, in



Albrecht Dürer:
Die Landschaft mit der grossen Kanone (Ausschnitt).

allen dreien verschiedene stecherische Behandlung in vollkommenster Harmonie. Die besondere Stimmung, aus der heraus jedes der drei Stücke konzipiert ist, hätte nicht die reichste Palette eindringlicher auszudrücken vermocht, als es hier der Grabstichel thut. Die geheimnisvolle Komposition der Melancholie hüllt sich in seltsamen magischen Dämmerschein; bis in den letzten Winkel von warmem Licht erfüllt ist die trauliche Studierstube des Heiligen — ein Meisterwerk an sich schon der Effekt der durch die Butzenscheiben zitternden Sonnenstrahlen. Im Ritter, Tod und Teufel haben schon die Zeitgenossen das Leuchten der polierten Rüstung bewundert, welche den Mittelpunkt der Darstellung bildet.

Das gleiche Format der drei Blätter sowie ihre gemeinsame Enstehungszeit läſst vermuten, daſs sie in irgend einem Sinn zusammen gehören. Den Gedankenpfaden

nachzugehn, welche die an sich so verschiedenen Kompositionen innerlich verbinden, ist vielfach versucht worden. Zwar dem gewöhnlichen Beschauer mochten schon in Dürers Tagen die drei Blätter als das gelten, wofür sie sich äufserlich geben: der Hieronymus als das Bild eines vielverehrten Heiligen, das andere als ein »Reuter« — wie Dürer sagt —, der trotz Tod und Teufel mutig durch die finstere Bergschlucht zieht, das dritte als Melancholie, worunter man in jener Zeit das Sinnen und Brüten über Probleme menschlichen Wissens verstand. Zu allen Zeiten ist aber angenommen worden, dafs Dürers spekulative Neigung diesen seltsamen Kunstwerken noch einen tieferen Sinn untergelegt habe. Die Deutung der drei Stiche als Darstellungen der drei Temperamente — zu denen die vierte fehlt — ist aus mehr als einem Grunde unzureichend. Vielleicht aber haben wir in den Kompositionen Verbildlichungen der drei Kardinaltugenden zu erkennen, in welche gleichzeitige Philosophen die »ethischen« Qualitäten des Menschen einteilen. Hiernach wäre die Melancholie, die geflügelt ist, weil das Nachsinnen, — der fliegende Geist, wie Dürer die Phantasie nennt —, sich über die Erde erhebt, die Repräsentation der Verstandeseigenschaften des Menschen (Virtutes intellectuales), der Ritter Repräsentant der sittlichen Kräfte (Virtutes morales), Hieronymus Vertreter der göttlichen Erkenntnis (Virtutes theologicales).

Künstlerische Vollkraft zeigen alle in der Zeit um 1513 und 1514 gestochenen Blätter, die Madonna am Baume, Das Schweifstuch von zwei Engeln gehalten, dieses zumal bemerkenswert, weil hier der durch Dürer geschaffene und seither in der Kunst geltende Christustypus zum ersten Mal erscheint, die Madonna an der Mauer u. a. m. Eine Folge der Apostel war möglicherweise im Anschlufs an die Kupferstichpassion geplant. Den 1514 gestochenen Paulus und Thomas folgen erst 1523 Bartholomäus und Simon und 1526 Philippus. Die Serie blieb unvollendet.

Der regen Schaffensperiode folgt die Zeit, in welcher Dürers Stecherei gegen seine übrige Thätigkeit zurücktritt, und die Stiche in immer länger werdenden Pausen herauskommen, 1518 die von zwei Engeln gekrönte Maria, die schon den etwas gezierten Ausdruck der späteren Madonnen zeigt, und wahrscheinlich um dieselbe Zeit entstehend, Dürers kleinster Stich, der sogenannte Degenknopf Kaiser Maximilians. Der Tradition zufolge, war diese in einen Kreis von 36 Millimeter Durchmesser geschlossene Darstellung der Kreuzigung auf ein goldenes Plättchen gestochen, das bestimmt war, den Knauf eines für den Kaiser gefertigten Degens zu zieren. Erstaunlich bleibt die Sicherheit des Auges und der Hand, die in so winzigem Raum sichere Formenempfindung, frei von Künstelei, zu bewahren vermag.

Dürer darf als Begründer des Porträtstiches gelten. Deutsche und italienische Stecher des XV. Jahrhunderts haben zwar gelegentlich Bildnisblätter angefertigt, aber erst durch Dürer wird das Porträt ein wichtiges und fortan regelmäfsig gepflegtes



Albrecht Dürer: Der Apostel Paulus.

Gebiet der Stecherei. Der Holzschnitt geht dem Kupferstich hierin einigermafsen voraus. Im Ganzen haben wir von Dürer sechs Porträtstiche, alle zwischen 1519 bis 1526 geschaffen. Die Reihe eröffnet das Bildnis Albrechts von Brandenburg, des Kardinals von Mainz, im Profil nach rechts. Diesen eifrigen



Albrecht Dürer: Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg.

Förderer der Künste porträtiert Dürer ein zweites Mal, 1523 en face und in lebensvollerer Auffassung als das erste Mal. Mit dem Kardinal war Dürer auf dem Augsburger Reichstag 1518 zusammengetroffen. Seinen alten Gönner, Friedrich den Weisen von Sachsen, dessen Züge er auch gemalt hat, verewigt er 1524 auf Kupfer, mit einer denkwürdigen lateinischen Unterschrift. Das Porträt Friedrichs ist der durchgebildeteste, vielleicht mehr als die anderen mit hingebender Liebe behandelte Bildnisstich Dürers und von augenscheinlicher Lebenswahrheit. 1526 folgt das Porträt seines Freundes Willibald Pirckheimer und in demselben Jahre der feine Profilkopf Philipp Melanchthons. In den Niederlanden hatte Dürer ein Bildnis des Erasmus von Rotterdam leicht mit der Kohle entworfen. Auf des Gelehrten dringenden Wunsch führt er dessen Bildnis vier Jahre später daheim in Nürnberg im Stich aus, dem gröfsten Porträtblatt, das wir von Dürer besitzen. Der Eindruck der Persönlichkeit mochte bei Dürer in der langen Zeit verblafst sein, und, was dem Werk an frischer Unmittelbarkeit fehlt, sucht er durch sorgfältige Behandlung zu ersetzen. Die Anordnung der an die rechte Seite gerückten Gestalt des schreibenden Erasmus, sowie die Umgebung mit dem vielen Beiwerk von Büchern und dergl. rufen den Eindruck hervor, als ob Dürer bei der Conception des Stiches eines der Erasmus-Bilder Holbeins vorgeschwebt hätte. Ein solches könnte er bei dem Rotterdamer Gelehrten gesehen haben. Dies wäre übrigens die einzige Hindeutung auf eine, wenn auch indirekte Berührung Dürers mit dem anderen grofsen deutschen Hauptmeister seines Zeitalters.

Theoretische Studien füllen mehr als Kunstarbeit die letzten Lebensjahre Dürers, bis ihn eine Krankheit, deren erste Spuren sich in den Niederlanden gezeigt haben, am 6. April 1528 hinwegnimmt.

Wenn wir das gestochene Werk Dürers im Ganzen betrachten, so stellt es sich dar, wie die, nach gleichsam vorbedachtem Plan, vollendete Lebensarbeit eines erhabenen Genius, als abgeschlossenes Kunstwerk ohne Lücken und voll Wahrheit.

II.

DER ITALIENISCHE KUPFERSTICH BIS ZUR MITTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

Die Anfänge der Kupferstechkunst in Italien hüllen sich ebenso in Dunkel, wie ihr Aufkommen in den Ländern diesseits der Alpen. Auf frühen italienischen Werken des Grabstichels kommen Namensbezeichnungen der Verfertiger oder Datierungen kaum vor, und zumal die Blätter, die wegen der Unbehülflichkeit oder der Einfachheit ihrer Ausführung als Erstlingserzeugnisse der italienischen Stechkunst angesehen werden, gewähren weder eine Hinweisung auf die Zeit, noch den Ort ihrer Entstehung. Vasaris Erzählung, dafs der florentiner Goldschmied Maso Finiguerra um 1450 das Verfahren erfunden habe, gestochene Platten zu drucken, ist in das Gebiet der Künstlerfabeln zu verweisen. Wahr scheint nur zu sein, dafs die ersten Stecher in Italien, wie wahrscheinlich auch in Deutschland, Goldschmiede gewesen sind. Es ist möglich, jedoch keineswegs als sicher anzunehmen, dafs das Verfahren des Druckens gestochener Platten den Italienern von Deutschland aus überkommen ist.

Die primitiven italienischen Kupferstiche pflegen in kräftigen und derben Umrifszeichnungen zu bestehen, die tief in das Metall gegraben sind. Innerhalb der Umrisse sind die Schatten meist nur andeutungsweise mit wenigen geraden, ungekreuzten, schräg laufenden Strichlagen gegeben. Die Modellierung mit schrägen geradlinigen Strichen bleibt auch fernerhin eine charakteristische Eigentümlichkeit der italienischen Stechkunst. Sie entspricht der Art, in der ältere italienische Künstler ihre Handzeichnungen mit Feder oder Stift zu behandeln pflegten. Späterhin werden die Stichelzüge regelmäfsiger, die Ausführung zarter und die Schatten häufiger mit Kreuzungen schraffiert. Endlich beeinflufst auch die deutsche Stechweise die italienischen Künstler, und sie beginnen die Schatten und die Innenformen mit mehr systematischen Kreuzlagen geschwungener Stichelzüge zu bilden.

Die Stecher der italienischen Frühzeit entleihen wahrscheinlich in der Mehrzahl der Fälle die Darstellungen für ihre

Stiche Gemälden oder Entwürfen der Maler. Indem sie hierbei verschiedenen künstlerischen Richtungen folgen, schalten sie auch ziemlich willkürlich, sowohl mit den Kompositionen, als auch mit dem stilistischen Charakter ihrer Vorbilder. Die anonymen Blätter des italienischen XV. Jahrh. lassen sich daher nur selten einer enger begrenzten Periode oder einer bestimmten Kunstschule zuweisen. Abhängigkeit der Stiche von der Malerei ist in der italienischen Kunst von vornherein vorherrschend. Doch fehlen daneben die eigentlichen Malerstecher nicht gänzlich, zumal in vielen Werkstätten Malerei und Goldschmiedekunst neben einander betrieben wurden.

Die oben erwähnte Nachricht Vasaris setzt die Erfindung der Kupferstechkunst in die Zeit um 1450, aber die früheste sichere Datierung in Italien entstandener Stiche geben uns erst die in Kupferstich ausgeführten Illustrationen des in Florenz 1477 gedruckten Buches Il Monte Santo di Dio (Der heilige Berg Gottes). Es sind drei Darstellungen religiösen Inhaltes — bemerkenswert darunter besonders der Heiland in der Mandorla (mandelförmiger Heiligenschein) —, alle von bedeutender künstlerischer und weit vorgeschrittener technischer Vollendung, die nur das Resultat längerer vorangegangener Übung der Stechkunst sein kann. In der That kennen wir italienische Stiche, deren primitiver Charakter und Kunststil auf eine weit vor 1477 liegende Entstehung deuten. Florenz scheint, wenn nicht die Wiege, so doch sicherlich eine sehr frühe Pflegestätte des italienischen Kupferstiches gewesen zu sein. Vasari nennt als ersten Hauptmeister einen florentiner Goldschmied Baccio Baldini und erzählt, der florentiner Maler Sandro Botticelli habe dem Baldini Vorbilder für den Stich geliefert, auch habe Botticelli selbst den Grabstichel geführt. Der Goldschmied Baccio Baldini in Florenz im XV. Jahrh. ist urkundlich nicht nachweisbar, 19 Stiche, welche die Illustration einer zu Florenz 1482 gedruckten Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie bilden, sind aber unzweifelhaft nach Zeichnungen Sandro Botticellis gefertigt. Wenn Baldini der Urheber dieser Stiche ist, so kann er nur ein sehr untergeordneter Stecher gewesen sein. Die Stiche zum Dante stehen auch weit zurück hinter den älteren Illustrationen zum Monte Santo. Trotzdem man von Baldini nicht mehr wufste, als der dürftige und unklare Bericht Vasaris besagt, pflegte man ihn doch für den Urheber fast aller Stiche von frühflorentinischem Charakter zu halten. Nur soviel kann als sicher gelten, dafs die Kunstweise Botticellis von grofsem Einflufs auf den florentiner Kupferstich des XV. Jahrh. gewesen ist. Ein Hauptblatt des Kupferstiches aus der Kunstrichtung dieses Meisters ist die aus zwei Folioblättern bestehende Himmelfahrt der Maria, die lange für eine eigenhändige Arbeit Botticellis gehalten worden



Florentiner Stecher, XV. Jahrh.: Bildnis (verkleinert).

ist. Stecherische Versuche, die zuweilen bedeutende Künstlerschaft ihrer Urheber erkennen lassen, sind uns aus einer Zeit erhalten, die wahrscheinlich noch beträchtlich vor Botticelli liegt, wie der herrliche Profilkopf einer jungen Frau (im Berliner Kabinet). Hier besteht die Ausführung in kaum mehr als einem mit grofser Meisterschaft in das Kupfer gegrabenen Umrifs.

Häufiger als die deutschen Stecher gehen die italienischen an die Ausführung umfangreicher Platten. Dies und der Umstand, dafs die italienischen Stiche erst verhältnismäfsig spät Sammelobjekte für Kunstliebhaber geworden sind, ist die wahrscheinliche Ursache der grofsen Seltenheit italienischer Kupferstiche des XV. Jahrh. Was auf uns gekommen ist, mag nur einen kleinen Teil des ursprünglich Vorhandenen darstellen. Wir kennen etwa anderthalb Hundert durchweg anonyme Stiche, die der florentiner Kunstrichtung des XV. Jahrh. angehören. Sie repräsentieren ohne Zweifel die Thätigkeit verschiedener Werkstätten und wahrscheinlich auch verschiedene Entwickelungsstufen einzelner Künstler. Das Fehlen jeglicher Bezeichnung auf diesen Blättern erschwert ihre kunstgeschichtliche Sichtung. Nur gewisse, wenn auch in ziemlich weiten Grenzen schwankende Typen lassen sich etwa festhalten. Einen solchen gemeinsamen Typus weisen z. B. die Stiche auf, die man nach dem ehemaligen Besitzer des gröfsten Teiles der bekannten Exemplare Stiche der Sammlung Otto zu nennen pflegt. Es ist eine Serie meist allegorischer und ornamentaler Kompositionen. Die Abdrücke waren wahrscheinlich bestimmt, koloriert zu werden und dann zur Verzierung von hölzernen Schachteln und ähnlichem Gerät zu dienen. Vielleicht von derselben Hand rührt die grofse, figurenreiche Bekehrung Pauli der Hamburger Kunsthalle her. Damit nahe verwandt sind die Sieben Planeten (Britisches Museum), darstellend den Einflufs der Gestirne auf das Treiben der Menschen. Diese Stiche zeigen gedrungene Formen der Figuren, derb umrissene Konturen und Schattengebung mit sehr feinen, geradlinig verlaufenden Stichelzügen. Abweichend behandelt ist eine Klasse von Blättern, zu der die Sechs Triumphe (nach der Schilderung Petrarcas) gehören. Hier sind die Figuren schlanker, die Umrisse und Innenformen mit kräftigen, aber mehr gleichmäfsigen Linien ohne die feine Strichelung ausgeführt. Einigermafsen verwandt hiermit ist das Folioblatt, Die Begegnung Salomos mit der Königin von Saba.

Einer Folge von 15 Blättern mit Scenen aus dem Leben Christi und der Maria liegen vielleicht Gemälde Fra Filippo Lippis zu Grunde, die ein tüchtiger und gewandter Stecher aus dem Ende des XV. Jahrh. reproduziert hat, sicherlich sind aber diese Blätter nicht eigenhändige Arbeiten Lippis, wofür sie (von Passavant) erklärt worden sind.



Florentiner Meister, XV. Jahrh.: Triumph der Liebe (Ausschnitt).

Den italienischen Stechern müssen deutsche Kupferstiche schon verhältnismäfsig früh bekannt geworden sein. Viele primitive italienische Blätter zeigen allerdings keinerlei Merkmale deutschen Einflusses, aber die Stiche des Meisters E. S. von 1466 mögen schon bald nach ihrem Erscheinen florentiner Künstlern zu Gesicht gekommen sein. Besonders deutlich erkennbar ist dies in einer die 24 Propheten darstellenden Blätterfolge, wahrscheinlich florentiner Ursprungs, deren unbekannter Verfertiger bestrebt ist, die schmiegsame Behandlung des deutschen Meisters nachzuahmen und nebenbei Motive der Stellung und Anordnung der Figuren aus der Apostelfolge des Meisters E. S. in seine Prophetengestalten herübernimmt.

Allmählich treten aus der Menge anonymer Stecher einige individuell kenntliche Meister für uns deutlicher hervor. Als einer der ersten, der Maler und Goldschmied Antonio Pollajuolo (1429—1498, thätig in Florenz und Rom). Von zwei grofsen, Kämpfe nackter Männer darstellenden Stichen, trägt der eine die Bezeichnung: Opus Antonii Pollajuoli Florentini, und entspricht in der energischen Zeichnungsweise und der ostentativen Betonung der Muskulatur gut dem Stil des Künstlers. Trotz jener Inschrift kann es doch zweifelhaft sein, ob Pollajuolo der Stecher dieser Platten, oder blofs der Urheber der Kompositionen war, zumal die Linienführung nicht völlig die Durchbildung zeigt, die wir an Pollajuolo sonst kennen. Dem mag allerdings entgegen gehalten werden, dafs die ungewohnte Arbeit auf der Kupferplatte dem Künstler Härten aufnötigte, von denen er sich in seinen Zeichnungen und Malereien frei zu halten wufste.

Wenn der florentiner Miniaturmaler Gherardo (gest. 1493) der Urheber der ihm zugeschriebenen drei Kupferstiche ist, so war er, soweit er als Stecher in Betracht kommt, ein Nachahmer Schongauers, der mit merkwürdiger Fähigkeit der Empfindungsweise nordischer Kunst in sich aufnahm.

Der Goldschmied Cristoforo Robetta (geb. 1462, gest. Florenz 1522) ist fast der einzige berufsmäfsige florentiner Stecher dieser Periode, der seine volle Namensbezeichnung auf seinen Blättern anbringt, und dessen künstlerische Individuallität sich bestimmt umschreiben läfst. Robetta ist ein nur mittelmäfsiges Talent, aber seine Schwächen ersetzt er wenigstens teilweise durch die Naivetät und Frische, mit der er die Kunsttypen der florentiner Schule wiedergiebt. Seine Stiche beruhen wohl nur selten auf eigener Erfindung, meistens vervielfältigt er mehr oder minder frei umgebildete Kompositionen der Meister der Malerei seiner Umgebung. Manche seiner Blätter lassen sich mit Sicherheit, andere mit Wahrscheinlichkeit auf Malereien oder Entwürfe von Filippino Lippi, Antonio Pollajuolo, Domenico Ghirlandajo u. a. zurück-



Florentiner Meister, XV. Jahrh.: Der Prophet Daniel.

führen. In seiner Stechweise vermittelt Robetta zwischen der älteren florentiner Behandlung und der weicheren, modellierenden Linienführung der deutschen Stecher. Sein Hauptblatt ist

eine figurenreiche Anbetung der Könige, wahrscheinlich nach Filippino. Wiederholt dienen ihm Adam und Eva als Vorwand zur Ausgestaltung eines anziehenden Genrebildes, dem freilich wiederum der Mangel an Festigkeit in der Zeichnung des Nakten Einbuſse thut. Von seinen allegorischen und mythologischen Blättern ist die Poesie und Musik (B. 23, nach Fillipino Lippi?) als besonders zierlich hervorzuheben.



Robetta: Poesie und Musik (Ausschnitt).

Bald der florentiner, bald der oberitalienischen Schule wird eine merkwürdige, dem XV. Jahrh. angehörige Folge von 50 oktavgroſsen Blättern zugeteilt, die Allegorien in Einzelfiguren darstellend, früher für Spielkarten, Tarrockkarten, (B. XIII p. 120 ff.) und neuerdings für eine Art Lehrbilderbuch gehalten worden sind. Die Figuren sind originell erfunden, zum Teil sehr gut bewegt, stilkräftig gezeichnet und von geübter Hand aufs Kupfer gebracht. Von der ganzen Serie existieren zwei, wahrscheinlich ziemlich gleichzeitig gestochene Ausführungen, die nur geringe Abweichungen zeigen, und deren Verhältnis zu einander noch der Aufklärung harrt.

Der Hauptmeister der italienischen Stechkunst des XV. Jahrh. und zugleich der hervorragendste der selbsterfindenden (Maler-) Stecher der italienischen Renaissance erwächst nicht aus der florentiner Schule. Es ist der Paduaner Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. Mantua 1506). Alte Tradition weist ihm etwa 24 zum Teil sehr umfang- und figurenreiche Stiche zu, von denen zwar keiner eine Bezeichnung trägt, deren stilistischer Charakter aber unzweifelhaft auf ihn hinweist. Die Technik dieser Stiche ist äufserst originell. Sie ist nur entfernt verwandt der florentiner Stichweise, gänzlich verschieden von der deutschen, und besteht im Wesentlichen darin, dafs die Manier, mit der Feder auf dem Papier zu zeichnen, wie sie Mantegna und die verwandten Künstler üben, auf die Behandlung der Kupferplatte angewendet wird. Innerhalb der kräftigen Umrifszeichnung dienen zur Herstellung der Modellierung schräg verlaufende, gerade Linienzüge, die sich in den Schatten verdicken und ins Licht dünner auslaufen. Kreuzlagen sind nicht angewendet. Die Wirkung ist eine mehr plastisch reliefartige, als eigentlich malerische. Die Auffassung der Stechtechnik als Nachahmung einer frei behandelten, energischen Handzeichnung giebt den Blättern Mantegnas einen breiten, derben Charakter, der verschieden ist von der in weitgehender Detaillierung sich gefallenden Ausführung seiner Malereien. Die leicht erkennbare Ungleichheit der Behandlungsweise in den Stichen Mantegnas erklärt sich daraus, dafs sie zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Andererseits ist die Vermutung nicht abzuweisen, dafs manche der Mantegna zugeschriebenen Blätter nicht eigenhändige, sondern Gehülfen- und Werkstattarbeit sind. Auch die Wiederholungen, die von einigen Stichen Mantegnas existieren, sind vielleicht in seiner Werkstatt entstanden. Von den Blättern, die wir ihren höheren künstlerischen Eigenschaften nach, als wahrscheinlich eigenhändige Arbeiten des Meisters betrachten dürfen, mag die skizzenhaft behandelte, auf das Kind sich herabbeugende, sitzende Madonna (B. 8) ein früherer, noch ungelenker Stechversuch sein. Als eigenhändige Arbeiten erkennt neuere Kritik ferner an: Christus zwischen Andreas und Longinus (B. 6), das Querblatt der Grablegung Christi (B. 3), eine Komposition von grofsartigem Wurf, voll Kraft und Ausdruck in allen Gestalten, der nachweislich unter Benutzung der Motive einer antiken Skulptur entstandene Kampf der Seegötter (B. 3), das ebenfalls antiken Darstellungskreisen entlehnte Bacchanal bei der Kufe, die unvollendet gebliebene Platte der Madonna in der Grotte, in der Komposition identisch mit einem Gemälde Mantegnas in der Uffizien-Galerie. Von den sechs Stichen des Triumphzuges dürften nur etwa zwei (B. 10 und 11) vom Künstler selbst ausgeführt sein. So wenig daran zu zweifeln ist, dafs Mantegna den Grabstichel geführt hat, so wird doch die Sichtung seiner



Andrea Mantegna: Die Grablegung Christi (Ausschnitt).

Stiche auf ihre Authentizität hin durch den schon erwähnten Umstand problematisch, dafs wir kein einziges bezeichnetes Blatt seiner Hand besitzen. Eine eigenartig fliefsende Weichheit der Strichzüge in manchen Stichen des Künstlers hat zu der Vermutung Anlafs gegeben, dafs Mantegna nicht auf Kupfer, sondern in ein weiches, duktiles Metall, etwa in Zinnplatten gestochen habe. Unabhängig von der Frage, in wie weit die Stiche Mantegnas durchaus eigenhändige Arbeiten sind, bleibt die Thatsache bestehen, dafs er dem Kupferstich einen, auf seiner persönlichen Kunstrichtung beruhenden, neuen Charakter giebt und sich hierdurch in die Reihe der gröfsten selbst erfindenden Stecher stellt. Aber schon in der von ihm ausgehenden Stecherschule sind es nur Talente zweiten Ranges, die zu dieser Technik greifen.

Zunächst erweist sich das Beispiel Mantegnas wirksam, um einige norditalienische Stecher auf dem von ihm eingeschlagenen Wege festzuhalten, aber alsbald beginnen sie der deutschen Stecherei nachzueifern. Der wachsende, mächtige Einflufs Dürers bewirkt, dafs die Stecher, die der Kunstrichtung Mantegnas angehören, die Weise dieses Meisters nicht weiter entwickeln, sondern ihr bald wieder untreu werden. Als ein Schüler Mantegnas wird Zoan Andrea angesehen. Urkundlich wird er als Kupferstecher genannt, der aus Verona kommend, in Mantua mit Mantegna in Beziehung steht. Man könnte in ihm einen Gehülfen vermuten, der unter Mantegna an der Ausführung mancher dem Meister selbst zugeschriebenen Blätter thätig war. Das Dunkel, in das sich die Persönlichkeit Zoan Andreas hüllt, wird vermehrt dadurch, dafs wir — ebenfalls nur unbestimmte — Kunde von einem Stecher und Holzschneider Zoan Andrea Vavassore haben, der ungefähr um 1500 in Venedig auftaucht, sich des Zeichens Z. A. oder i. a. bedient (Zuan oder Zoan ist die venetianische Form für Johannes und Giovanni). Ob Mantegnas Gehülfe Zoan Andrea und der Zoan Andrea mit dem Beinamen Vavassore identisch sind, ist zur Zeit nicht zu entscheiden. Die Behandlung der Stiche, deren Monogramm auf den Namen Zoan Andrea deutbar ist, oder die diesem rätselhaften Künstler zugeschrieben worden sind, schwankt in weitesten Grenzen. Neben Blättern, welche den unmittelbaren Einflufs Mantegnas zeigen, finden sich im Werke Zoan Andreas solche, deren Zeichnung und Auffassung sich der Venetianer oder Veroneser Schule nähern, weiter Mischungen mehrerer Kunstweisen, und endlich eine Anzahl direkter Kopieen nach frühen Stichen Dürers. Es könnte sein, dafs diese Arbeiten Erzeugnisse einer Werkstatt sind, deren Leiter ein Stecher und Holzschneider Zoan Andrea war.

Ähnlich verhält es sich mit Giovanni Antonio da Brescia, von dessen Lebensumständen nur bekannt ist, dafs

er sich 1514 in Venedig aufgehalten hat. Auch er kopiert — vielleicht nur anfänglich — Stiche Mantegnas und daneben solche von Dürer, aber aufserdem haben wir von ihm Stiche, die entweder auf seiner eigenen Erfindung beruhen, oder, was wahrscheinlicher ist, nach Zeichnungen oder Gemälden norditalienischer Meister gemacht sind. In den Blättern dieser Klasse erweist er sich als gewandter Zeichner und Stecher, und trotz der etwas flüchtigen und unregelmäfsigen Ausführung, immerhin als tüchtiger Künstler. Es werden ihm etwa 60 Blätter zugeteilt, von denen aber nicht alle seine Bezeichnung tragen

Was wir von der Ausübung der Stechkunst in Mailand im XV. Jahrh. wissen, beschränkt sich auf wenige Thatsachen und eine geringe Zahl erhaltener Werke. Zu vermuten ist, dafs mehrere der anonymen italienischen Stiche dieser Periode in Mailand entstanden sind. 1479 erscheint hier ein kleines, mit drei, künstlerisch wertlosen Stichen illustriertes Druckwerk: Summula de pacifica conscientia. Als eigenhändige Stechversuche Lionardo da Vincis werden die Profilbüste einer Frau und ein Studienblatt mit drei Pferdeköpfen angenommen, Blätter, die jedenfalls von aufserordentlicher Künstlerschaft ihres Urhebers zeugen. Die alten Stiche nach Lionardos Abendmahl scheinen hingegen nicht von Stechern herzurühren, die der Mailänder Kunstrichtung angehören, und ebensowenig dürfte der den Namen Bramantes tragende grofse Stich, welcher eine Innenarchitektur im Stile reicher Renaissance darstellt, in Mailand entstanden sein. Hingegen sind wahrscheinlich mailändisch die früher Cesare da Sesto zugeschriebenen Blätter (Enthauptung des hl. Johannes etc.), und dem Mailänder Kunstkreis dürfen die dilettantisch und dünn gestochenen Blättchen mit der Namensbezeichnung des Altobello da Melone zugezählt werden.

Eine Mittelstellung zwischen der Richtung Mantegnas und der Mailänder Schule nimmt der Meister von 1515 ein, der zuweilen nach lionardesken Motiven zu arbeiten scheint und seine anziehenden Blätter in einer etwas flüchtigen unregelmäfsigen, aber geistreichen Art mit schrägen Strichlagen ausführt. Wir kennen von ihm eine Reihe mythologischer und allegorischer Darstellungen, daneben trophäenartige ornamentale Kompositionen und Abbildungen von Architekturteilen nach antiken Vorbildern, im Ganzen 45 Blätter.

Welche von den anonymen italienischen Stichen primitiven Charakters etwa in Venedig entstanden sein mögen, ist nicht ermittelt; aber fast scheint es, dafs die Stechkunst in Venedig erst beträchtlich später heimisch geworden ist, als an den anderen Orten Italiens. Von den Stechern, die aus der venetianischen Kunstrichtung hervorgegangen sind, ist zunächst Jacopo de' Barbari zu nennen, der auch als Maler und Holz-

schnittzeichner thätig war. De' Barbari, obwohl in Venedig geboren, war wahrscheinlich deutscher Herkunft und hatte seinen ursprünglichen Familiennamen Walch gegen de' Barbari vertauscht. Er steht in regen Beziehungen zu Nürnberg und den deutschen Künstlern, die nach Venedig kommen, u. A. auch zu Dürer. Später geht er als Hofmaler in den Dienst der Erzherzogin Margaretha nach Brüssel, wo er vor 1515 stirbt. Wir kennen etwa 32 Stiche, die sein Zeichen, einen Schlangenstab (Merkurstab), tragen. Zweifelhaft ist, ob er diese Stiche noch in Venedig oder erst in den Niederlanden verfertigt hat. Venetianisch ist in ihnen die Art der Zeichnung und Formengebung, aber mehr äufserliche, etwas schwächliche und empfindsame Nachahmung als innere Zugehörigkeit zur venetianischen Schule verratend. Auf Vertrautheit mit deutscher Technik beruht seine dünne, oft überzarte, wie auseinanderfliefsende Weise zu stechen. Er liebt vor Allem mythologische und der Antike entnommene Stoffe. Barbari ist ein wichtiges Bindeglied zwischen deutscher und venetianischer Kunst seiner Epoche.



Jacopo de' Barbari: Judith (Ausschnitt).

Als der vornehmste Repräsentant des venetianischen, quattrocentistischen Kupferstiches ist Girolamo Mocetto zu betrachten (thätig 1484 bis nach 1514), der als Stecher eine bedeutsamere Stellung einnimmt, denn als Maler. Im Gegensatze zu der reliefartig modellierenden Weise Mantegnas und seiner Schule, strebt Mocetto weiche malerische Haltung im Sinn der venetianischen Kunst an. Er unternimmt es, Platten von grofsem Format auszuführen, die er mit unregelmäfsig gebildeten Lagen feiner, zuweilen rauher Stichelzüge sehr frei behandelt. Seine drei Madonnenblätter, welche Maria thronend, von Heiligen umgeben darstellen, sind ganz bellinesk in den

Typen und der friedlichen Milde des Ausdrucks der Köpfe, ebenso die grofse Taufe Christi. Von etwas flüchtigerer Ausführung erscheint die Verleumdung des Apelles, während Judith



Girolamo Mocetto: Taufe Christi (Ausschnitt).

mit dem Haupte des Holofernes, vielleicht in jeder Beziehung als das Hauptblatt Mocettos gelten darf. In seiner Bedeutung als Stecher steht Mocetto zunächst der Paduaner Giulio Campagnola (geb. 1478, gest. nach 1513), der vollständig der Schule

Bellinis angehört und sich der Richtung Giorgiones anschliefst. Wir kennen von Giulio Campagnola etwa 14 Stiche, darunter einige voll bezeichnete, von sehr sorgfältiger individueller Behandlungsweise. Für die Stichelführung scheint er sich vor Allem Dürer zum Muster zu nehmen, aber er erreicht einen ihm allein eigenen, zarten, malerischen Effekt, indem er zwischen die Linienzüge eine Menge kleiner Pünktchen einstreut, mit denen er die Schatten und Übergänge ausdrückt.

Man hat deshalb Campagnolas Stiche für gepunzt und ihn für den Erfinder der Punzenmanier gehalten, es ist aber in seinen Blättern Alles mit dem Stichel hervorgebracht. Besonders vollendet ist das fein gezeichnete Blättchen: Ganymed vom Adler emporgetragen, in dem die Landschaft Dürers Madonna mit der Meerkatze entnommen ist. Campagnolas specifische Punktiertechnik ist am konsequentesten durchgeführt in der an Giorgione sich anlehnenden Komposition Christus und die Samariterin am Brunnen und in dem grofsen Blatt Johannes der Evangelist.

Der Stecher, der seine Arbeiten mit zwei durch einen Schnörkel verbundene P. bezeichnet, den man Pellegrino da San Daniele genannt hat, wird gegenwärtig der Ferrareser Schule zugeteilt. Wir kennen von ihm einige kleine Blätter von köstlicher Feinheit und Schärfe der Zeichnung, in denen die Umrisse, wie es scheint, mehr mit der Nadel, als mit dem Stichel gezogen sind. Eine figurenreiche Allegorie auf den Einflufs des Mondes auf die Menschen und eine Kreuzabnahme sind die Hauptblätter dieses künstlerisch hochstehenden Meisters; beide sind in einem zweiten Plattenzustand ganz in der Art Campagnolas mit Punktierungen überarbeitet.

Benedetto Montagna (geb. um 1470, gest. nach 1535, wahrscheinlich Schüler seines Vaters Bartolomeo) steht der Venetianer Schule näher als der Veroneser, der er ursprünglich angehört. Seine Stechweise ist der des Mocetto verwandt, aber schärfer und regelmäfsiger, freilich auch nicht frei von Härten. Sein gegen 50 Blätter zählendes Werk zeigt weitgehende Verschiedenheiten. Mitunter ahmt er Dürer nach. In den Werken seiner besten Zeit, wie in dem grofsen Opfer Abrahams und im Christus am Ölberg ist er völlig venetianisch, veronesische Anklänge zeigen hingegen sein H. Hieronymus und sein Orpheus. Nicoletto da Modena, der sich häufig mit vollem Namen (in einem Fall mit dem Zusatz Rosex), daneben zuweilen mit verschiedenen aus NR, NM, NIC etc. gebildeten Monogrammen zeichnet, mag, wie seine anscheinend frühen, die Herkunft aus der Niello-Technik verratende Blätter zeigen, ein Goldschmied gewesen sein. Schongauer und Dürer wirken auf ihn, er kopiert direkt nach dem ersteren die Zu Markt ziehende Bauernfamilie (B. 65) und gestaltet Dürers Drei Hexen in ein



Giulio Campagnola: Der ruhende Hirt.

Urteil des Paris um. Wesentlich zeigt er norditalienischen Typus in seinen Kompositionen, aber auch florentiner Einwirkung. Die Technik Nicolettos ist da, wo er am selbständigsten erscheint, unregelmäſsig, aber lebendig und malerisch, wie



Nicoletto da Modena: Der hl. Georg (Ausschnitt).

Nicoletto überhaupt unter den Stechern zweiten Ranges einer der anziehendsten ist. Es lassen sich etwa 50 bezeichnete Blätter von ihm nachweisen, sein Werk ist aber durch das Hineinziehen vieler ihm irrtümlich beigelegten Arbeiten zur

Zeit noch sehr wenig übersichtlich. Nicolettos Thätigkeit dürfte zu einem grofsen Teil vor 1500 fallen, die späteste bei ihm erscheinende Jahreszahl ist 1512.

Eine der italienischen Kunst allein eigene Klasse von Werken des Grabstichels bilden die Niellen. Mit diesem Namen bezeichnet man zunächst Gravierungen auf Silber, die, wenn vollendet, mit einer schwarzen aus Schwefelsilber bestehenden Masse ausgefüllt werden. Diese Masse wird im Feuer mit dem Metall fest verbunden, die Oberfläche des Metalls hierauf poliert, so dafs die Gravierung, nun in den Tiefen mit Niellomasse gefüllt, auf dem weifsen Silber als schwarze Zeichnung erscheint. Diese, schon im Mittelalter zur Verzierung von kirchlichem und anderem Gerät von Goldschmieden geübte Technik, gelangte im XV. Jahrh. in Italien in besondere Aufnahme. Ist die Gravierung auf einer flachen Silberplatte ausgeführt, so kann man von ihr, bevor sie mit Niellomasse behandelt ist, Abzüge auf Papier herstellen, ganz wie von einer eigens für den Druck gestochenen Platte. Vasari erzählt, der florentiner Goldschmied Maso (Thomas) Finiguerra (geb. 1426) habe die Kupferdruckkunst und damit den Kupferstich dadurch erfunden, dafs er die Gravierung eines Kusstäfelchens (einer sogenannten Pax, wie sie den Gläubigen in der Kirche dargereicht wurde) auf Papier abdruckte, nachdem er sie vorher mit Ölschwärze eingerieben hatte. Diese Erzählung fand scheinbare Bestätigung, als der Kunstforscher Zani 1797 im Pariser Kupferstichkabinet den Abdruck einer Nielloplatte entdeckte, die Krönung der Maria darstellend, welche aus San Giovanni in Florenz stammend, sich noch in der florentiner Kunstkammer befand. Urkundlich ist erwiesen, dafs Finiguerra eine Pax für die ebengenannte Kirche ausgeführt hat, aber die Pax mit der Krönung der Maria rührt, wie neuere Forschung dargethan hat, nicht von Finiguerra her, sondern ist das Werk eines anderen gleichzeitigen Goldschmiedes Matteo Dei und 1455 angefertigt. Daher kann Finiguerra nicht den Pariser Niello-Abdruck gemacht haben. Italienische Goldschmiede pflegten von Niellogravierungen Schwefelabzüge oder auch Papierabdrücke zu machen, bevor sie das fertige Werk aus der Hand gaben. Wir kennen aufser dem Pariser Papierabdruck auch Schwefelabgüsse der erwähnten Krönung der Maria. Es erscheint nicht ausgeschlossen, dafs das Verfahren des Abdruckens oder Abklatschens von Nielloplatten den Kupferstichdruck in Italien vorbereiten half. Das vollständig ausgebildete Verfahren des Druckens gestochener Platten ist aber in Deutschland jedenfalls schon früher bekannt gewesen (siehe oben), als die von Vasari supponierte Erfindung des Finiguerra im Jahre 1458 und auch älter, als der Pariser Abdruck der 1455 von Matteo Dei ausgeführten Nielloplatte sein kann. Das Abdrucken von Nielloplatten blieb bei italienischen





Niellen:
Tobias mit dem Engel.
Johannes der Täufer.

Goldschmieden lange in Übung. Es scheint, dafs die Goldschmiede solche Abdrücke — die man jetzt ebenfalls Niellen oder Niellodrucke nennt — nahmen, um sie als Muster ihrer Arbeiten nach der Ablieferung der Platte für sich zu behalten, dafs solche Abdrücke als Modelle für Goldschmiede-Arbeiten beliebt waren und daher oft mehrere von einer Platte in Umlauf kamen. Die Niellen sind fast durchweg kleine, oft weniger als zollgrofse Blättchen, die Gravierung äufserst fein, häufig sehr kunstreich ausgeführt. Die winzigen Figürchen heben sich in der Regel von einem engschraffierten dunkelen Hintergrunde ab. Neben der erwähnten Krönung der Maria lassen sich Matteo Dei noch andere erhaltene Niellen mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben, ebenso hält man den Bologneser Maler und Goldschmied Francesco Francia für den Urheber verschiedener Niellodrucke, die Verwandtschaft mit seinem Stil zeigen.

Die Niello-Abdrucke scheinen schon früh auch aufserhalb des Kreises der Goldschmiede als Kunstwerke kleinster Form beliebt und gesucht gewesen zu sein. Neben den für die Niellierung, Ausfüllung mit Niellomasse, bestimmten, und nur gelegentlich vorher abgedruckten Silberplättchen werden daher weiterhin kleine Stiche in Niello-Art angefertigt, und Abdrücke davon in Umlauf gebracht. Derartige, von vorn herein zum Abdrucken bestimmte Niellen, uneigentliche Niellen, erkennt man im Abdruck häufig daran, dafs auf ihnen etwa vorkommende Schriftzeichen richtig stehen, was nicht der Fall sein könnte, wenn der Künstler beabsichtigt hätte, die Nielloplatte, und nicht deren Abdruck als endgültiges Werk zu fertigen. Denn wenn die Platte selbst zum Besichtigen bestimmt ist, mufs auf ihr die Schrift richtig, daher im etwaigen Abdruck verkehrt stehen. Von Anfang an für den Druck bestimmte, uneigentliche Niellen, besitzen wir in grofser Zahl.

Ein Künstler, der ihre Anfertigung ganz besonders eifrig betrieben hat, nennt sich auf einer Auferstehung Christi (im Pariser Kabinet) Peregrino, mit dem Beisatz Cese, der wie man glaubt, seinen Geburtsort Cesena andeutet. Es sind ferner etwa 40 nielloartige Drucke bekannt, auf denen sich ein Monogramm P, das ohne Zweifel als Peregrino zu deuten ist, vorfindet. Die Arbeiten Peregrinos sind vollständig im Charakter der eigentlichen Niellen gehalten, zierliche Kompositionen, überaus fein gestochen, meist mythologischen oder allegorischen Inhalts. Aufser Peregrino haben noch andere, unbekannte Künstler, teils florentinischer, teils oberitalienischer Kunstrichtung, ähnliche Niellen, oder richtiger, nielloartige Stiche gemacht; kleine Blättchen mit winzigen Figürchen, häufig auch blofse Ornamente von reizvollstem Aufbau. Den Hintergrund bildet in der Regel enge Kreuzschraffierung, während sich die Figuren oder Ornamente hell abheben. Künstler wie Marc-Anton Raimondi, Nicoletto da Modena u. a. haben sich in manchen ihrer Stiche an die Niello-Technik angelehnt. Wenn der italienische Kupferstich auch nicht aus dem Niello geboren wird, wie man früher gemeint hat, so hat dieser doch keinen geringen Einflufs auf seine Ausbildung genommen. Die hohe Wertschätzung der Niellen hat zu häufigen Fälschungen Anlafs gegeben, die namentlich am Ende des vorigen Jahrhunderts von Italien aus in Umlauf gebracht worden sind.

Der Kupferstich zeigt in Italien während des XV. Jahrh. vielgestaltige Physiognomie und wechselnde Tendenzen, entsprechend den einzelnen von einander unabhängigen Künstlern und Werkstätten, in denen er, wie es scheinen möchte, im Allgemeinen mehr gelegentliche als systematische Ausübung gefunden hat. Im Anfang des XVI. Jahrh. aber tritt Marc-Anton Raimondi auf, der ähnlich, wie Dürer in Deutschland, der Stechkunst in Italien eine einheitliche Richtung giebt, die er fast allen Stechern seiner Zeit und seines Landes aufzwingt. Sein grofses technisches Können, verbunden mit seiner Fähigkeit, den Charakter von fremder Hand geschaffener Kunstwerke auf der Kupferplatte getreu wiederzugeben, eröffnet dem Kupferstich ein neues Gebiet, das der Reproduktion. Hierdurch ist bereits gesagt, was ihn von den selbsterfindenden Stechern der italienischen wie der nordischen Schule unterscheidet. Vielleicht kaum einer der vielen Stiche Marc-Antons ist, in Bezug auf die Erfindung, völlig sein eigenes Werk. Nur im Verändern seiner Vorlagen oder in Hinzufügungen von Hintergründen und Beiwerk bethätigte er sich in engen Grenzen selbständig. Anfänglich arbeitete er wahrscheinlich nach Zeichnungen oder Malereien seines Lehrers Francesco Francia in Bologna und nach anderen gleichzeitigen Meistern. Seine Blätter — vielleicht

nicht alle — bezeichnet er mit einem verschiedenartig geformten Monogramm, oder mit einem viereckigen Täfelchen, einer Malerpalette mit Handgriff. Marc-Antons frühestes datiertes Blatt, Pyramus und Thisbe von 1505 zeigt herbe, dem Francia verwandte Formen, energische Zeichnung, aber noch ungelenke, wenig durchgebildete Strichführung.

Das Studium Dürerscher Stiche wird von gröfstem Einflufs auf die Ausbildung seiner Technik. Er verläfst sehr früh die Traditionen der italienischen Behandlungsweise und modelt seine Strichführung nach den Prinzipien deutscher Stecher und des Lucas van Leyden. Merkwürdigerweise fafst er zugleich besondere Vorliebe für nordische Landschaften. Den Figurenkompositionen italienischer Meister, die er reproduziert, fügt er häufig landschaftliche Hintergründe bei, welche ganz, oder wenigstens in ihrem Charakter und in einzelnen Teilen Dürer oder Lucas van Leyden entlehnt sind. Dies verleiht seinen Stichen einen Zug anziehender Originalität, die freilich nur auf der Zusammenstellung fremdartiger Motive beruht. An einigen datierten, oder augenscheinlich sehr frühen Blättern läfst sich die rasch fortschreidende Vervollkommnung der Technik Marc-Antons ersehen. Von der unausgebildeten Strichformung in dem oben erwähnten Pyramus und Thisbe, in Apollo, Hyacinth und Amor von 1506 und in dem etwa gleichzeitigen hl. Georg sehen wir ihn 1508 in Amor und Mars schon zu vollständiger Beherrschung der technischen Mittel und zu abgerundeter Vortragsweise durchdringen. Im Wesentlichen besteht diese darin, dafs er deutsche Stechmanier mit dem breiteren Duktus italienischer Führung des Grabstichels glücklich verbindet.

Eine besondere Gruppe in Marc-Antons Stechwerk bilden seine Kopien nach Dürer, deren sich an 80 nachweisen lassen. Diese Kopistenthätigkeit scheint er zwischen 1500 und 1510 zu betreiben. Aber nicht nur Kupferstiche, namentlich viele frühe Blätter Dürers ahmt er getreu nach, er unternimmt es auch, zahlreiche Holzschnitte Dürers mit dem Stichel auf der Kupferplatte in der Gröfse der Originale Strich für Strich zu reproduzieren, so 17 Blätter aus dem Marienleben, alle 37 Darstellungen der sogenannten kleinen Holzschnitte-Passion, und daneben eine Menge anderer.

Wenn auch die Kraft der Dürerschen Zeichnung in diesen Kopien verflacht erscheint, so bleibt doch erstaunlich, wie vortrefflich Marc-Anton es verstand, den Charakter und die Wirkung des Holzschnitts im Kupferstich zu erreichen. Über solchen Diebstahl an seinen Kompositionen, der allerdings nicht nach modernen Anschauungen von geistigem Eigentum beurteilt werden darf, beklagt sich Dürer in der Schlufsschrift der Buchausgabe seines Marienlebens, die wahrscheinlich auf Marc-Anton

gemünzt ist. Während die Kopien des Marienlebens schon um 1506 in Venedig erschienen sein mögen, können die Nachstiche der kleinen Passion nicht vor 1511 gemacht sein, da die Originale Dürers die Jahreszahlen von 1509 bis 1511 zeigen. Wahrscheinlich war Marc-Anton bis gegen 1510 in Venedig. Hier scheint auch das unter dem Namen der Traum Raffaels bekannte phantastische Blatt, nach einem venetianischem Vorbild aus der Richtung der Giorgione entstanden zu sein. 1510 finden wir Marc-Anton in Florenz. Aus diesem Jahre stammt der schöne, unter dem Namen Die Kletterer bekannte Stich, der eine Figurengruppe aus Michael Angelos Karton »Die Schlacht bei Pisa« reproduziert. Der landschaftliche Hintergrund, den Marc-Anton hier den Figuren giebt, ist dem Stich Mahomet und Sergius des Lucas van Leyden entnommen. In dieser Zeit ist seine stecherische Ausbildung vollendet. Er übersiedelt nach Rom und schliefst sich der Kunstschule Raffaels an. Marc-Anton wird nunmehr der berufene Stecher Raffaelscher Kompositionen, und wie seine Blätter beigetragen haben, den Ruhm der Urbinaten über die Welt zu verbreiten, so ist es andererseits vor Allem der Glanz der Raffaelschen Kunst, der ihnen die hohe Wertschätzung verliehen hat, in welcher die Zeitgenossen und die Nachwelt sie hielten. In Marc-Anton hat der Stil Raffaels seine authentische stecherische Interpretation gefunden. Bald nach 1510 scheint sich eine Art festes künstlerisches Arbeitsverhältnis zwischen Raffael und seinem Stecher herausgebildet zu haben. Dafs eine solche Verbindung, eine Art Gehülfenstellung Marc-Antons zu Raffael in irgend einer Form bestanden hat, erhellt daraus, dafs Marc-Anton weit öfter nach Skizzen und Entwürfen Raffaels sticht als nach ausgeführten Malereien. Vermöge seiner seltenen Anpassungsfähigkeit an fremde Kunstweise ist Marc-Anton im Stande, nach einer nur flüchtigen Skizze einen im Geist der Vorlage abgerundeten und durchgebildeten Stich hervorzubringen.

So sind viele nur in die Form von Handzeichnungen gefafste Konzeptionen Raffaels uns in Stichen Marc-Antons erhalten geblieben.

Für die Zeitfolge der Entstehung der Blätter Marc-Antons aus seiner römischen Periode, die von 1510 etwa bis 1527 währt, lassen sich genaue Anhaltspunkte nicht gewinnen. Zwar sind diese Blätter unter sich von sehr verschiedener Behandlung, aber die Verschiedenheiten scheinen weniger im künstlerischen Entwickelungsgange des Stechers, als in anderen Umständen begründet zu sein. Einerseits darf, wenigstens für einen Teil der Platten, nach Raffael angenommen werden, dafs Marc-Anton sich der Mithülfe von Schülern und Gehülfen bedient hat. Von der Zahl der Stecher, die sich nach ihm bildeten, waren einige,

wie Agostino Veneziano und Marco da Ravenna, wahrscheinlich seine unmittelbaren Schüler und Ateliergenossen in Rom. Den Betrieb der Stecherwerkstätte Marc-Antons werden wir uns ziemlich umfangreich vorzustellen haben. Raffaels Faktotum Baviera (Baviera da Carocci) soll Drucker und Verleger der Blätter gewesen sein, die aus der Stecherwerkstatt hervorgingen. Die Verschiedenheit der Behandlung der Stiche entspricht aber ferner auch den Verschiedenheiten der Originale Raffaels, die Marc-Anton zu reproduzieren hatte. Offenbar hat er beabsichtigt, den Charakter der jeweiligen Vorlage im Stich möglichst entsprechend zum Ausdruck zu bringen, je nachdem dieselbe eine blofse Skizze, ein koloristisch getontes und gehöhtes Sepiablatt oder ein fertiges Gemälde war. Seine Ausführung wird sichtlich befangener und trockener einem ganz durchgeführten Werke gegenüber. So fallen die Stiche Marc-Antons nach Gemälden Raffaels in der Regel geringer aus, als die nach Handzeichnungen gemachten. Durch den Reichtum der Komposition und die Meisterschaft der Ausführung, gilt der Betlehemitische Kindermord (B. 20) seit jeher als ein Hauptblatt Marc-Antons. (Ein Nachstich, der sogenannte Kindermord mit dem Tannenbäumchen, rührt nach neuerer Untersuchung von Marco da Ravenna her). Der Kindermord giebt den Typus ab für eine Gruppe besonders zart und vollendet behandelter Stiche. Zu dieser Gruppe gehören: das Urteil des Paris, Dido (B. 187), Gott erscheint dem Noah (B. 2), die heilige Cäcilia (B. 16) nach einem von dem ausgeführten Gemälde stark abweichenden, frühen Entwurf, ähnlich die Poesie (Deckenbild der Stanza della Segnatura), das als Morbetto bekannte Blatt, welches die Pest in Phrygien nach der Schilderung Virgils darstellt, die Madonna unter dem Palmbaum, der Engeltanz (B. 277), die Madonna beim Leichnam Christi (B. 35) u. a. m. Das grofse Quos Ego, Neptun die Wogen bändigend — vielleicht nach Giulio Romano, bildet den Übergang zu einer anderen Gruppe Marc-Antonscher Werke von derberer Strichführung und mehr plastischem als tonigem Effekt. Als Beispiele dieser Behandlungs-



Marc-Antonio Raimondi: Die hl. Barbara.

art sind hervorzuheben die sogenannten Fünf Heiligen (B. 113), das Abendmahl (B. 26), Paulus predigt in Athen (B. 34), die drei Stiche nach Raffaels Deckengemälden in der Farnesina und der Triumph der Galathea nach Raffaels Fresko ebenda. Bei den Stichen dieser Gattung ist die Mitwirkung von Gehülfen schon wegen der grofsen Platten wahrscheinlich, ja für einige, wie die Madonna mit dem langen Schenkel, wird wohl Schülerarbeit vorwiegen.

Nach der Katastrophe, welche 1527 über Rom hereinbrach,



Marc-Antonio Raimondi: Die hl. Cäcilia (Ausschnitt).

soll Marc-Anton nach Bologna geflüchtet sein. 1534 wird er als verstorben erwähnt. In die letzte Periode seines Lebens fallen wahrscheinlich die zahlreichen Wiedergaben von antiken Skulpturen, zumeist von derber Behandlungsweise, ähnlich seinen letzten römischen Arbeiten. Dafs er aber bis an das Ende seiner Laufbahn die volle Kraft bewahrt, beweisen Blätter, die, obwohl seiner letzten Lebenszeit angehörig, doch zu seinen feinsten und besten gehören, wie das Bildnis des Pietro Aretino und das räumlich gröfste Blatt im Werke Marc-Antons, die Marter des heiligen Laurentius nach Bandinelli.

Marc-Antons Einwirkung auf die Stechkunst ist in jeder Hinsicht tiefgehend. Am bedeutungsvollsten für ihre fernere

Gestaltung ist, dafs er dem Kupferstich eine neue Tendenz aufprägt, die darin besteht, dafs die Stecherei nunmehr einen bewufsten Beruf in der Reproduktion der Schöpfungen der Maler findet. Marc-Anton begründet das Abhängigkeitsverhältnis des Kupferstiches von der Malerei, das für die eigentliche Grabstichelkunst von nun an in der Hauptsache bestehen bleibt und dem sich weiterhin nur wenige Stecher ganz entziehen.

Aufserordentlich weitgreifend ist der Schule bildende Einflufs Marc-Antons. Die Nachfolgeschaft, die sich ihm in technischer Hinsicht anschliefst, begreift in sich nicht nur eine Menge direkter Schüler, sondern auch eine lange Reihe entfernterer Nachahmer in Italien, wie in den Kunststätten nördlich der Alpen.

Fast in jeder Periode seiner Thätigkeit scheinen Schüler von ihm auszugehen, die wir uns aber mehr als Gehülfen seiner Arbeiten, denn als Lehrlinge zu denken haben.

Von Marc-Antons Richtung stark beeinflufst, erscheint schon Jacopo Francia (geb. vor 1487, gest. 1557), ein Sohn des Francesco Francia in Bologna, vielleicht Genosse Marc-Antons in der Werkstatt des älteren Francia. Von Jacopo Francia haben wir einige mit den Initialen J. F. bezeichnete Stiche, daneben werden ihm andere, unbezeichnete zugeteilt. Sie zeigen volle Formen und Marc-Antons Weise verwandte, jedoch etwas weichere und unbestimmtere Behandlung.

Zu den späteren unmittelbaren Schülern Marc-Antons pflegt man in erster Reihe Agostino de' Musi zu zählen, der nach seinem Geburtsort den Beinamen Venetiano führt. Wahrscheinlich trat er zu Marc-Anton als schon ausgebildeter Stecher in Verbindung und hat seine künstlerische Schulung vorher in Venedig empfangen. Venetianos Thätigkeit als Kopist nach Blättern Dürers und Campagnolas läfst sich bis 1514 zurückverfolgen. 1516 datiert er seinen Toten Heiland von Engeln gehalten, nach einem Gemälde Andrea del Sartos. Die Unzulänglichkeit der Ausführung dieses Stiches soll Andreas Unwillen hervorgerufen haben, wie Vasari erzählt. Um 1518 dürfte er bei Marc-Anton in Rom gearbeitet haben. Aus diesem Jahre stammt sein phantastisches, als Stregozzo (der Hexenzug) bekanntes, grofses Blatt. Neben den mit seinem Monogramm A. V. signierten Blättern nach Raffael, Giulio Romano, Bandinelli und anderen, dürfte Manches, was sonst Marc-Anton zugeschrieben wird, so die Madonna mit dem Fisch von Agostino herrühren. Agostino fertigt in seiner späteren Zeit zahlreiche ornamentale Blätter nach antiken Architekturteilen und Bildnissen, letztere ohne feinere Auffassung. Seine Thätigkeit scheint bis gegen 1540 zu währen.

Ein anderer Gehülfe Marc-Antons in Rom scheint Marco da Ravenna gewesen zu sein, von dessen Lebensumständen wir nichts wissen, der seinen vollen Namen auf einen Stich der Laokoon-Gruppe und sein aus einem R und S bestehendes Monogramm auf vielen Blättern anbringt. Alte Tradition nennt



Agostino Veneziano: Die Todesstunde.

ihn Marco Dente da Ravenna. Marco ist ein schwacher Zeichner, aber ein solider Techniker des Grabstichels, der sich enger als irgend ein anderer an die Arbeitsweise Marc-Antons hält. Wo er sich selbst überlassen ist, tritt seine Unzulänglichkeit zu Tage; desto besser versteht er aber, seinem Meister nach-

zuahmen. Mehrere, früher für eigenhändige Wiederholungen Marc-Antons gehaltene Stiche sind jetzt als Kopieen von der Hand Ravennas erkannt worden, so der sogenannte Kindermord mit dem Tannenbäumchen (B. 18), die Repetition der Madonna mit dem Palmbaum (B. 62 A.), mit dem toten Heiland (B. 34), Venus (B. 321). Alle diese Kopieen tragen als eine Art verstecktes Monogramm ein im landschaftlichen Hintergrund angebrachtes Tannenbäumchen, das auf den Originalstichen Marc-Antons nicht vorkommt.

Ein Künstler von gröfserer Selbständigkeit ist der Meister mit dem Würfel, der mit B oder mit den Initialen B. V. zeichnet, und dessen Name nach neuerer Meinung Benedetto Verino sein soll. Auch er modelt seine Technik nach der Marc-Antons, indem er sich besonders dessen Behandlungsweise der ersten römischen Zeit zum Muster nimmt, und reproduziert mit Vorliebe Raffaelische Kompositionen. In seinen besten Stücken, wie der Madonna in Wolken (B. 8) steht Verino seinem Vorbild Marc-Anton nur wenig nach. Zwei von den Blättern seines über 80 Nummern zählenden Werkes tragen die Daten 1532 und 1533, was etwa die mittlere Zeit seiner Thätigkeit andeuten mag.

Den eben genannten Künstlern, die der Vortragsweise Marc-Antons im Ganzen streng folgen, reiht sich eine Klasse von Stechern an, deren Behandlung zwar ebenfalls auf Marc-Anton fufst, die jedoch weniger regelmäfsig, mehr frei zeichnend, aber auch flüchtiger stechen und sich so von der Richtung Marc-Antons allmählich entfernen. Der bedeutendste in dieser zweiten Schulgruppe Marc-Antonscher Stecher ist Giovanni Jacopo Caraglio, um 1500 angeblich zu Parma geboren (gest. 1570). Er ist ein tüchtiger Zeichner, als Stecher vielleicht noch unter Marc-Anton selbst gebildet. Die eben emporkommende, die Zeitgenossen blendende Kunst Parmegianinos zieht auch ihn in ihren Kreis und verflüchtigt seine Stech- und Zeichnungsweise ins Phrasenhafte. Caraglio war ein vielseitiger Künstler. 1539 tritt er als Architekt in den Dienst des Königs von Polen, auch als Cameenschneider war er thätig. In seinem gestochenen Werk sind die Blätter nach Raffaelischen Motiven (Äneas rettet den Anchises, B. 60; Götter im Olymp, B. 54 etc.) weniger zahlreich, als die nach Parmegianino (Die Verlobung von Maria und Joseph etc.) Primaticcio, Rosso de' Rossi und ähnlichen Meistern. Die kräftige Struktur der älteren Stechweise erscheint weiter zersetzt bei Giulio Bonasone. Im Allgemeinen gründet auch Bonasone seine Behandlung und Formauffassung auf die Raffaelsche Kunst, aber die stecherische Ausführung dieses keineswegs unbedeutenden Künstlers ist flüchtig, ja nachlässig und die Zeichnung oft geradezu wie mutwillig inkorrekt. Bonasones Werk zählt über 350 Blatt.

Gegen die Mitte des XVI. Jahrh. macht sich im italienischen Kupferstich, besonders in der Nachfolge der Marc-Antonschen Schule ein Faktor geltend, welcher die Schnellproduktion begünstigt und die Stecherei von der früheren soliden Ausführungsweise immer mehr abdrängt. Es ist dies der aufkommende, sich ausbreitende Kunsthandel mit Kupferstichware, der schliefslich zu einem Abhängigkeitsverhältnis der Stecher zu den Verlegern führt. Schon Marc-Anton hatte an Baviera seinen eifrigen kaufmännischen Helfer. Nach Baviera erscheint um 1540 der in Rom etablierte Spanier Antonio Salamanca, der die Platten Marc-Antons aufkauft. Andere Kunstverleger, meist ursprünglich mittelmäfsige Stecher, treten daneben und nachher auf, so der unternehmende Franzose Antonio Lafreri, Thomas Barlacchi, Rossi, Dughet, Mario dell'Abacco, alle in Rom ansässig. So lange noch ein Schatten von Zeichnung auf den alten Platten, die die Kunsthändler an sich gebracht hatten, sichtbar war, wurden sie immer wieder abgedruckt; daher die Menge der schlechten Drucke italienischer Stiche. Daneben galt es, zumeist für den Bedarf der Künstler, Neues nach Kompositionen führender Meister zu beschaffen, ebenso wie Ornamente, Architekturen und Bildnisse. Enea Vico, ein begabter Stecher, aus Parma gebürtig, zwischen 1540 und 1560 thätig, steht ganz im Solde der römischen Verleger. Vico schliefst sich Anfangs an Agostino Veneziano an, arbeitet aber mit der Zeit immer flüchtiger. Nicola Beatrizet aus Lothringen, der seinen Namen in Beatrizetto italianisiert, zeichnet meist ebenso oberflächlich wie er schleuderhaft sticht, und verzerrt seine Vorbilder, wie mit Ostentation.

Trotz aller Fehler und Mängel bewahren diese Stecher doch noch Eigenschaften, die als ein Abglanz einer grofsen Kunstepoche ihren Arbeiten Wert verleihen. Neben den verhältnismäfsig hervorragenden steht eine grofse Zahl von Stechern, deren Namen die Kunstgeschichte nicht bewahrt hat. Sie waren im Dienste der Kunstverleger oft nicht besser, als Kunstwerke reproduzierende Tagelöhner.

Ähnlich wie Raffael der Stechergruppe Marc-Antons ihren künstlerischen Rückhalt giebt, so nährt in Mantua Raffaels Schüler, Giulio Romano, Stecherwerkstätten als berufene Interpreten seiner Werke. Der Gründer dieser Mantuaner Schule, der zweiten, wenn man Mantegna als ersten Mantuaner Stecher ansehen will, ist Giovanni Battista Scultor (geb. 1503). Unter Giulio als Modelleur am Palazzo del T beschäftigt, ist er daneben als Stecher thätig und bringt an 20 Blätter hervor, meistens nach Giulio Romano, auch mehrere selbständige Erfindungen im Geschmacke dieses Meisters. Technisch tritt Scultor in die Fufsstapfen Marc-Antons, aber auch der engen, geschlossenen Behandlung der deutschen Kleinmeister

trachtet er nahe zu kommen, mit ungleich gröberen Mitteln als diese arbeitend. Die Daten auf seinen Blättern gehen nur von 1536 bis 1539.

Giovannis Tochter Diana Scultor (gest. etwa um 1588), ein, wie berichtet wird, frühreifes Talent, steht ganz auf dem Boden der Kunstweise Giulio Romanos, dessen Skizzen und Kompositionen sie mit übertreibender Formenhäufung reproduziert. Geringes Talent zeigt ihr Bruder Adamo, thätig wahrscheinlich schon seit den vierziger Jahren und anscheinend



Giorgio Ghisi: Memnons Geburt (Ausschnitt).

noch 1585. Beide waren aber vielleicht mehr, als von ihrem Vater, von dem Mantuaner Stecher Giorgio Ghisi gebildet, dem eigentlichen Hauptmeister dieser Schule, der seinerseits wahrscheinlich ursprünglich Lehrling des alten Scultor gewesen ist. Irrtümlich hat man früher dem Adamo und der Diana Scultor den Familiennamen Ghisi beigelegt.

Giorgio Ghisi il Mantovano (geb. Mantua 1520, gest. ebenda 1582) gebietet über eine solide gefällige Technik. Mit besserem Erfolg als sein Lehrmeister strebt er, die kernige Vortragsweise Marc-Antons mit der zarten Behandlung der

deutschen Kleinmeister zu verbinden. Zwischen die Strichlagen pflegt er eine Menge kleiner Punkte einzustreuen. Ghisi entbehrt der feineren Empfindung in der Zeichnung, namentlich die Köpfe sind bei ihm oft leer und verfehlt. Wo er nach Raffael oder Michelangelo sticht, operiert er mit den derben Formen, die ihm das Studium der Mantuaner Werke Giulo Romanos eingeprägt hat. Raffaels Disputa und Schule von Athen führt er in grofsen Folioblättern aus, das jüngste Gericht Michelangelos sogar in elf Platten, die zusammengefügt, einen Karton von vier Fufs Höhe bilden. Viele seiner Stiche sind nach Bildern und nach Zeichnungen Giulio Romanos geschaffen. Am erfreulichsten wirken die Arbeiten, in denen er der Phantasie freieren Spielraum gestatten darf, und bei denen man über Mängel der Zeichnung am ehesten hinwegzusehen vermag, z. B. das durch die zahllosen und sorgfältigen Details anziehende Blatt, welches der Traum Raffaels oder die Melancholia des Michelangelo genannt zu werden pflegt. Ghisis Werk zählt 70 zum Teil sehr grofse Stiche. 1550 finden wir ihn in Antwerpen für den dortigen Kunstverleger Hieronymus Cock thätig. Ghisi ist einer der einflufsreichsten Vermittler zwischen den Kunstschulen Italiens und der Niederlande. Freilich gereichte diese Verbindung zunächst weder dem einen noch dem anderen Teile zum Segen.

III.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND VON DÜRERS TOD BIS ZUM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

Keine Überlieferung berichtet, dafs Dürer Schüler im Kupferstechen ausgebildet habe, nur von einem »Knecht«, einem Werkstattgehülfen Jörg erfahren wir, von dem weiterhin die Rede sein wird. Unzählbar aber ist die Menge der Stecher, denen er zum Vorbilde dient; die Stechkunst des ganzen Zeitalters steht unter seiner Einwirkung. Dürers Weise wird in den Niederlanden und in Italien fast ebenso mafsgebend, wie in Deutschland. Die Blätter mit dem weltbekannten Monogramm waren in allen Kunstwerkstätten zu finden, Anfänger und Kopisten ahmen sie Zug um Zug nach und setzen häufig auf die Kopie ihre eigene Marke, nicht um Dürers Erfindung als die ihrige auszugeben, sondern um die Arbeit, die in der Nachahmung liegt, als ihr Werk zu kennzeichnen. Die Stiche Dürers sind schon am Ende des XV. und im Laufe des XVI. Jahrhunderts wiederholt, viele dutzend Male kopiert worden, mehr oder minder genau, vergröfsert, verkleinert oder in gleichem Format. Für den populären Bildermarkt hatten Dürers Darstellungen ein Jahrhundert lang typische Geltung.

In den Jahren nach 1500 und bis gegen 1520 erscheinen keine professionsmäfsigen Stecher in Nürnberg neben Dürer, ausgenommen etwa der Goldschmied und Metallbildner Ludwig Krug, dessen siebzehn bekannte Stiche ihn als ziemlich trockenen und erfindungsarmen, aber sorgfältig ausführenden Künstler zeigen.

Auch Dürers Zeitgenosse Lucas Cranach der Ältere (geb. Kronach 1472, thätig vornehmlich zu Wittenberg, gest. Weimar 1553) hat als Stecher ungleich geringere Bedeutung, denn als Maler und Zeichner für den Holzschnitt. Doch hat er namentlich in seiner frühen Zeit einige sehr originelle und anziehende Stiche ausgeführt. Die naive Anmut seiner frühen Malereien zeigt das Quartblatt: die Bufse des Johann Chrysostomus in köstlicher Wandlandschaft, frische, kräftige Auffassung das Bildnis Friedrich des Weisen und das Doppelbildnis desselben

Kurfürsten und seines Bruders Johann I, dargestellt in Verehrung des hl. Bartolomäus; geringer ist das immerhin energische, fein gestochene Bildnis Luthers von 1519, während das Porträt des Kardinals Albrecht von Mainz aus demselben Jahre nicht viel mehr als eine Kopie von Dürers bekanntem Stich ist.

Der deutsche Kupferstich des XVI. Jahrhunderts empfängt eine eigentümliche Physiognomie durch die Gruppe von Künstlern, welche man die Kleinmeister nennt. Der hervorstechende Charakterzug ihrer Werke ist zarte und detaillierte Ausführung und ein entsprechend kleines Format. Letztere Eigenschaft hat dieser Kunstrichtung den Namen gegeben.

Die Gruppe der Kleinmeister ist keineswegs scharf begrenzt. Die Tendenz zu kleinmeisterlicher Behandlung war schon bei deutschen Stechern des XV. Jahrhunderts, ebenso wie bei den gleichzeitigen italienischen Niellatoren, vorhanden, und Dürers Degenknopf ist ein echtes Werk der Kleinkunst. Doch ist nicht zu verkennen, dafs die Besonderheit, durch die sich die Kleinmeister kennzeichnen, auf einer Richtung des Zeitgeschmacks fufsen, die auf das Kleine und Feine zielend, namentlich in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts hervortritt und z. B. auch in der deutschen Kleinskulptur zum Ausdruck gelangt.

Der in Regensburg thätige Maler, Baumeister, Stecher und Holzschnittzeichner Albrecht Altdorffer (geb. vor 1480, gest. Regensburg 1538) ist der älteste der Künstler, die man den eigentlichen Kleinmeistern zuzählen kann. Ein liebenswürdiger Künstler, voll Phantasie, Geschmack und naiver Anmut, mit einem dilettantischen Zug in seinem Wesen und nach der Weise eines Dilettanten seine eigenen Wege gehend. Altdorffer war wahrscheinlich — wenn auch nur kurz — in Italien, bevor er sich in Regensburg sefshaft machte und hat daneben aus italienischen Kupferstichen geschöpft. Eine nicht geringe Zahl seiner durchweg nur kleinen Stiche zeigt mehr oder minder deutlich einen den Niellen verwandten Charakter. Dies tritt schon in den Stichen aus seiner frühesten Zeit hervor; die Datierungen auf seinen Blättchen beginnen mit 1506. Gelegentlich benutzt er Motive aus Stichen Marc-Antons, wie das der Venus accroupie u. a. Einer seiner Stiche, eine auf einem drachenartigen Ungetüm sitzende Superbia, (unbeschr. Berlin) ist eine recht genaue Kopie eines italienischen Niello.

Die stecherische Behandlung Altdorffers ist trotz aller Sorgfalt und Zartheit nirgends gequält, selbst im kleinsten Mafsstab flott und von einer gewissen malerischen Breite. Biblische Scenen weifs Altdorffer mit intim genrehaften Zügen originell auszugestalten. Er zeigt uns die heilige Familie, wie Maria das Kind in die Wiege legt, während die hl. Anna mit grofs-

mütterlicher Zärtlichkeit zusieht. Salomos Götzendienst ist als Architekturstück aufgefafst, ganz wie es ein Niederländer des XVII. Jahrhunderts gemacht hätte. Deutsche und italienische Kompositionsweise und Kunstformen mischt er zu einem durch naive Phantastik und reizvolle Ausführung überaus anziehenden Ganzen, an dem man die mit unterlaufenden stilistischen Willkürlichkeiten hinnimmt. Seinem phantastischen Sinn entspricht auch die Vorliebe für seltsame Lichteffeckte, wie im hl. Christoph (B. 19.), der bei aufgehender Sonne die Wasserfläche durchschreitet oder in der Kreuzigung. (B. 8.)



Albrecht Altdorffer: Die Heilige Familie.

Wie in seinen Malereien, so widmet Altdorffer auch in seinen Stichen den landschaftlichen Hintergründen eingehende Sorgfalt. Aufserdem hat er aber eine Reihe zart radierter Blätter hinterlassen, welche landschaftliche Scenerien darstellen, bergige Gegenden der deutschen Voralpen mit Wäldern und Burgen, ohne Beiwerk von Figuren: die früheste Anwendung der Radierung auf rein landschaftliche Darstellung. Diese Radierungen mögen nur wenig später als die Dürers fallen, denn die 1519 zerstörte Synagoge in Regensburg zeigt uns Altdorffer in einem, wahrscheinlich unmittelbar nach der Zerstörung gefertigten, sorgfältig geätztem Gedenkblatt. Altdorffers Radierungen sind anscheinend alle auf Kupfer und mit besseren Ätzmitteln hergestellt, als die, welche Dürer kannte. In derselben Technik führt er Muster und Vorlagen für Goldschmiede aus, 24 reich verzierte Becher und Kannen von gutem Aufbau.

Als Stecher und Radierer findet Altdorffer in Regensburg keine Nachfolge, die anderen gleichzeitigen Hauptvertreter der kleinmeisterlichen Weise stehen unter dem Einflufs Dürers. Zu-

nächst die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham, die typischen Repräsentanten der Kleinstecherei. Ersterer um 1500 zu Nürnberg geboren, mufs 1525 seiner freigeistigen Ansichten wegen samt seinem Bruder die Vaterstadt verlassen und wendet sich später nach Frankfurt a. M., wo er 1540 Bürgerrecht erwirbt und 1550, wohl geachtet, stirbt. Seinen frühesten, in der stecherischen Behandlung Dürer stark nach-



Albrecht Altdorffer: Landschaft (Ausschnitt).

ahmenden Blättern, wie der Leidende Heiland und die Madonna mit der Birne von 1520, folgt die schon selbstständiger aufgefafste Madonna in der Strahlenglorie (B. 18.). Nunmehr ist Beham bestrebt, sich eine besonders subtile Ausführung anzueignen, die z. B. schon im Moses und Aaron von 1526 bemerkenswert hervortritt. Bei Zeiten mufs Hans Sebald Beham mit italienischer, wahrscheinlich venetianischer Kunst bekannt geworden sein, die er mit Verständnis in sich aufnimmt ohne seine Eigenart zu verlieren, oder in Nachahmung zu verfallen. Den stecherischen Vortrag, den Beham jetzt ausbildet, könnte man etwa bezeichnen

als: Stechsystem Marc-Antons, übertragen in einen stark verkleinerten Mafsstab. Die Strichelzüge sind aufserordentlich zart und eng, aber dabei sehr gleichmäfsig gelegt, fest und klar geschnitten. Die Übergänge ins Licht sind mit kleinen Punkten getönt.

In der Zeit seiner Übersiedelung nach Frankfurt, um 1531, erscheint Behams künstlerische Entwickelung abgeschlossen, und es beginnt eine lange Periode ebenmäfsigen Schaffens, die bis an des Künstlers Lebensende währt. Sein Monogramm, das bis gegen 1531 aus den Initialen H, S, P zusammengesetzt war, lautet von jetzt ab HSB. 92 Blätter tragen das erste, an 200 das zweite



Hans Sebald Beham: Der Abschied des Verlorenen Sohnes.

Zeichen. Dem schnellen Verderb, welchem die subtile Gravierung seiner Platten beim Drucken unterliegen mufste, sucht Beham durch sorgfältige Retouchen zu begegnen. Er thut dies, indem er die Strichlagen mit neuen Schraffierungen überdeckt, die Modellierung mit feinen Punkten und Pünktchen frisch rundet, und zwar mit solcher Geschicklichkeit, dafs die Abdrucke seiner überarbeiteten Platten denen der unretouchierten oft nur wenig an zarter Wirkung nachstehen. Zuweilen kopiert und wiederholt er seine eigenen Stiche Zug um Zug mit erstaunlicher Genauigkeit, so dafs die Drucke der beiden verschiedenen Platten nur mit Mühe von einander unterschieden werden, z. B. die beiden Ausführungen der Wache bei den Pulvertonnen. Behams eigentliches Gebiet ist das volkstümliche Genre. Hier zeigt er sich ganz besonders selbständig und erfindungskräftig. Seine Bauern-, Bade- und Narrenscenen sind lebendig

und mit frischem Humor erfafst, echte Vorläufer der Schildereien des älteren Brueghel. In seinen köstlichen vier Stichen mit der Geschichte des verlorenen Sohnes zeigt sich Beham, ganz unabhängig von den mächtigen Vorbildern, die Dürer und Lucas van Leyden geschaffen haben; seine Todesscenen können neben den Todesbildern Holbeins bestehen. Den eigentlich religiösen Darstellungen Behams fehlt Aufrichtigkeit der Empfindung. Die Stoffe der antiken Mythologie will er sichtlich im Sinne der Italiener behandeln; doch die deutsche Naivetät, die ihn nicht verläfst, hilft ihm, Kompositionen voll frischer Anmut, noch frei von Pedanterie, zu gestalten. Weniger erfreulich sind im Ganzen seine Allegorien, die uns heute kalt und leer erscheinen. Das deutsche XVI. Jahrh. hatte aber eine besondere Vorliebe für diese von klügelnder Halbgelehrtheit ersonnenen Schemen, welche einen nunmehr immer breiter werdenden Raum in den Schöpfungen der deutschen Künstler einnehmen. Eine anziehende Gruppe in Behams Werk bilden seine zahlreichen Ornamentstiche, in denen wiederum italienische Motive in deutsche Empfindungsweise übertragen erscheinen, und die ebenso geschmackvoll in ihrem Aufbau, wie fein in ihrer Ausführung sind. Um 1520 hat Beham auch einige Radierungen auf Eisenplatten ausgeführt, die leichter und enger als die Dürers gearbeitet sind.



H. S. Beham: Ornament.

Barthel Beham, der jüngere Bruder Hans Sebalds (geb. 1502) mufste 1525 Nürnberg verlassen, trat 1527 in den Dienst Herzog Wilhelms IV. von Baiern, und starb 1540, angeblich auf einer Reise in Italien.

Neben Altdorffer ist Barthel Beham unstreitig der hervorragendste unter den deutschen Kleinmeistern. Von allen deutschen Künstlern dieser Epoche ist vielleicht Barthel Beham am tiefsten in das Wesen der italienischen Kunst eingedrungen, hat sich ihr Ebenmafs am vollständigsten angeeignet, ohne an seiner Individualität Einbufse zu erleiden. Seine besten Eigenschaften zeigt er in seinen Stichen weit mehr als in seinen Malereien. Im Allgemeinen ist Barthel Beham seinem Bruder Hans Sebald künstlerisch am nächsten verwandt, aber in mancher Hinsicht steht er eine Stufe höher. Gleich von Anfang tritt er als Achtzehn-

jähriger um 1520 mit so originellen Arbeiten auf, wie dem hl. Christoph als Riesen, der sich schwerfällig vom Boden erhebt, wie dem Genius, der auf einem Schlauch durch die Lüfte reitet. Seine Landsknechte und Bauern in den kleinen Stichen aus dieser Zeit sind Typen von überzeugender Wahrheit. In



Barthel Beham: Die Madonna am Fenster.

seiner Behandlungsweise ist hier Beham noch durchaus von Dürer abhängig. Eine Annäherung an die Stechweise Marc-Antons und die Einwirkung italienischer Kunst tritt bei Barthel Beham seit 1525 hervor, als er Nürnberg verläfst. Jetzt entstehen die köstlichen Blätter: die Madonna am Fenster, die Madonna mit dem Todtenkopf u. a. Einige friesartige Kompositionen,

die Kämpfe nackter Männer darstellen, bezeugen sorgfältiges Studium des menschlichen Körpers. In der Zeit zwischen 1527 und 1535, im Dienst des Herzogs von Baiern, beschäftigt sich Behams Stecherei vorwiegend mit Bildnissen. Er fertigt das scharf charakterisierte Porträt des Kanzlers Leonhard von Eck und das Kaiser Karls V. In letzterem will Beham mit Marc-Antons Pietro Aretino wetteifern, gewifs erfolgreich hinsichtlich der stecherischen Qualitäten, der Weichheit und Zartheit der Durchführung. Die Ornamentstiche Barthels zeigen dieselbe reizvolle Vereinigung italienischer Motive und deutscher Formenempfindung, wie die Hans Sebalds, aber vielleicht noch vollendeteren Geschmack und noch gröfsere Delikatesse der Ausführung. Sie dürften sämtlich noch den zwanziger Jahren angehören. Das Werk Barthel Behams zählt 90 Blätter. Ungefähr gleichaltrig mit den Brüdern Beham und in Nürnberg thätig ist der Stecher Georg Pencz, den man für identisch hält mit dem urkundlich genannten Knecht (Gehülfen) Dürers Jörg, der des Meisters Magd 1524 heiratet. Pencz bleibt bis zu seinem 1550 erfolgten Tode meist in Nürnberg thätig.

Pencz bildet sich nach Dürer und nach den Stichen Marc-Antons. Er ist ein verständiger Zeichner, der sich in seiner Figurenkomposition mehr zur Raffaelischen als zur deutschen Weise hält, aber Originalität genug besitzt, um sich von Entlehnungen, wie von Manierismus fern zu halten. Er sticht nicht glänzend, aber sehr sorgfältig, weich und harmonisch. Sein Werk zählt 125 Blätter, die etwa zu gleichen Teilen biblische und mythologische Stoffe behandeln. Dafs sich darunter keine Madonnendarstellung findet, ist vielleicht in seinem religiösen Standpunkt begründet, denn Pencz gehörte mit den beiden Beham zu den »Gottlosen Malern«, die der Nürnberger Rat ihrer freidenkerischen Ansichten wegen auswies. Doch wurde ihm die Rückkehr bald wieder gestattet.

Lebendiger als seine trockenen Darstellungen aus dem Leben Christi sind seine gut erfundenen Sieben Werke der Barmherzigkeit und die Parabel vom reichen Mann. Nicht ohne Glück Marc-Anton nachgeschaffen ist Penczs Thetis und Charon. Ebenso wetteifert er in einem grofsen Blatt nach Giulio Romano, die Erstürmung von Carthago mit seinem italienischen Vorbild. Pencz sticht auch sechs Blätter Triumphe nach Petrarcas Beschreibung, wobei er diesem oft dargestellten Gegenstand einige neue Züge abzugewinnen weifs.

Der Gruppe der Nürnberger Kleinmeister dürfte der unbekannte Stecher mit dem Monogramm I. B. angehören. Die Jahreszahlen, die sich auf einigen seiner — im Ganzen etwa 60 — Blättern finden, gehen von 1525 bis 1530. Mit seiner zarten Stechweise ist er den Beham verwandt und ebenbürtig, denen er auch darin ähnelt, dafs er mit frischer Auffassung und mit

Humor Scenen des gemeinen Lebens in kleine Genreblättchen zu fassen weifs. Wie Barthel Beham, zeigt der Meister I. B. feinen Sinn in der Verschmelzung italienischer und deutscher ornamentaler Elemente.

Heinrich Aldegrever ist der einzige Stecher von Bedeutung, den Niederdeutschland in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. aufzuweisen hat. Geboren zu Paderborn 1502, ist er als Maler und Stecher vorwiegend in Soest thätig, ein eifriger Anhänger der Reformation. 1555 ist die späteste auf seinen Stichen erscheinende Jahreszahl. Seiner Zeichnung, Kompositionsweise und Auffassung der Renaissanceformen nach zu schliefsen, mufs er mit den niederländischen Malern, mit Mabuse und Bernard van Orley, frühzeitig in Berührung gekommen sein. Eindringend hat er Dürers Stiche studiert und ahmt ihm so-



Georg Pencz: Einzug Christi in Jerusalem.

wohl, als auch Beham und Pencz nach. Die Figuren Aldegrevers haben oft unangenehm manierierte Formen mit überschlanken Körpern und kleinen Köpfen. Kühle Verständigkeit waltet in allen seinen Arbeiten. Seine etwa 290 Blätter, von denen nur wenige ein kleines Format überschreiten, sind mit stets gleichbleibender Sorgfalt vollendet. Sie umfassen das ganze Stoffgebiet der Kunst der Zeit. Obwohl er mit Leichtigkeit zu erfinden weifs, macht er dennoch häufige Anlehen bei Dürer und anderen gleichzeitigen Meistern. Wie Aldegrever ein tüchtiger Bildnismaler ist, so zählen auch Porträtstiche zu seinen besten Arbeiten. In zwei markigen Blättern stellt er Johann Bockhold, den König der Wiedertäufer, und Bernhard Knipperdolling dar. Seine zahlreichen Ornamentstiche, darunter Dolchscheiden, Geräte wie Löffel, Schnallen, weisen den Typus auf, welchen die Renaissanceformen in Deutschland bei solchen Künstlern angenommen haben, die mit Italien nicht in direkte Berührung gekommen sind.

Den bisher genannten Häuptern der Kleinmeister folgen zahlreiche meist unbekannte Stecher, welche die Motive und die Behandlung der tonangebenden Vorbilder endlos variieren, aber der kleinmeisterlichen Kunstweise kein neues Element mehr



Heinrich Aldegrever: Das Urteil Salomos.

zuführen. Als bloſse Kopistennatur erweist sich der technisch ungewöhnlich vielseitige Jacob Bink von Köln, der eine Zeit lang im Dienst des Königs von Dänemark stand und 1568 oder 1569 in Königsberg starb. Er kopiert und imitiert mit stets wechselnder Manier alles ihm Erreichbare, Dürer, Marc-Anton, Schongauer, Caraglio, gelegentlich Gemälde von Mabuse und

Stiche des Brüsseler Meisters S. Seine besten Blätter sind die Bildnisse Christian III. von Dänemark und des niederländischen Malers Lucas Gassel.

Der Maler, Holzschnittzeichner und Stecher Hans Brosamer (geb. zu Fulda, thätig zu Erfurt zwischen 1537 bis 1550) ist ein reinlich, aber etwas spröde arbeitender Nachahmer der Technik Behams und Aldegrevers, von guter Erfindung.

Zahllose, in der Art der Kleinmeister aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. ausgeführte, in Deutschland entstandene Blätter und Blättchen sind ohne Bezeichnung oder tragen Monogramme, die wir nicht aufzulösen vermögen. Ihre Menge beweist, wie weitverbreitet zu jener Zeit in Deutschland die Freude an dergleichen Werken und die Fähigkeit, sie zu schaffen, war.

Die Radierung, welche Dürer und Altdorffer zuerst zur Anwendung gebracht haben, erlangt alsbald wachsende Bedeutung. In grofsem Umfange wird die Ätzung auf Eisen von der Künstlerfamilie Hopfer in Augsburg betrieben, deren Mitglieder Daniel (Meister in Augsburg seit 1493, gest. 1536), Hieronymus und Lambert eine Art Bilderfabrikation betreiben. Künstlerische Absichten liegen ihnen dabei ziemlich fern. In ihrer breiten und eindringlichen Behandlung, zu der sich die Eisenradierung vorzüglich eignet, scheinen die Blätter der Hopfer mit dem Holzschnitt in Konkurrenz treten zu wollen. Daniel Hopfer erweist sich, wo er mehr Sorgfalt auf die Ausführung verwendet, als keineswegs unbegabter Zeichner und zeigt namentlich gutes Verständnis für die italienischen Kunstformen. Meistens begnügt er sich, fremde Kompositionen in seiner derben Weise umzumodeln und beutet unterschiedlos Deutsche wie Italiener aus. Dabei benützt er vielfach Motive, die er nur italienischen Malereien entnommen haben kann. Aus dem Fresko Mantegnas in der Eremitanikapelle zu Padua, Jacobus vor dem Richter, gestaltet er einen Christus vor Pilatus. Durch die, man möchte fast glauben, absichtliche Flüchtigkeit der Ausführung, streifen die Darstellungen der Hopfer vielfach hart an die Karikatur. Hieronymus arbeitet ganz in der Weise Daniels als Kopist vornehmlich deutscher Stiche, Lambert ist künstlerisch völlig unbedeutend.

Die Eisenradierung gerät in Vergessenheit, als das Ätzen auf Kupfer zu gröfserer Sicherheit des Verfahrens gebracht und bekannter geworden war. Um 1540 beginnt der Aufschwung der Kupferradierung, die alsbald nicht nur dem Kupferstich, sondern auch dem Holzschnitt das Gebiet streitig macht. Am wirksamsten erweist sich zunächst die Anregung, die Altdorffer durch seine Landschaftsradierungen gegeben hat.

Augustin Hirschvogel (geb. angeblich 1503, gest. Wien 1552), ein erfindungsreicher Kopf, Ingenieur, Stempelschneider,

Augustin Hirschvogel: Landschaft.

Verfertiger emaillierter Thonware, radiert, gröſstenteils zwischen 1543 und 1549, etwa 150 Blätter, in nicht viel mehr als leichten Umrissen, aber in sehr zarter und scharfer Ausführung. So schwach seine Figurenscenen sind, so fein empfunden und anmutig sind seine sauber gezeichneten Landschaftsblätter, in



Hans Sebald Lautensack: Landschaft (Ausschnitt).

denen er mit Vorliebe Berggegenden mit breiten Wasserflächen darstellt. In ähnlicher Weise beginnt wenig später Hans Sebald Lautensack (geb. 1524 Nürnberg, gest. 1563 wahrscheinlich zu Wien) die Radiernadel zu handhaben. Er ist auch Stecher und nach Lucas van Leyden einer der Ersten, die Stichelarbeit und Ätzung auf derselben Platte mit einander verbinden. In seinen Bildnissen führt Lautensack die feineren

Partieen, die Fleischteile, mit dem Stichel aus, innerhalb der vorher in die Platte geätzten Gewänder und Hintergründe. Zuweilen aber nimmt er den Stichel lediglich zur Verstärkung und zur Ausgleichung der im Übrigen in Ätzung ausgeführten Arbeiten zu Hülfe. Den besten Teil in Lautensacks Werk bilden wiederum die Landschaften, frische Naturstudien abwechselungsreicher Gegenden mit üppigem Baumwuchs, Dörfern und Wasserläufen. Lautensacks Landschaften sind rein radiert, ohne Stichel oder Nadelarbeit, aber schon mit weitergehender Tönung und mehr malerisch durchgeführt als die Hirschvogels.

Die Mischtechnik aus Stichel- und Nadelarbeit, wie sie Lautensack in seinen Bildnissen übt, und die von nun an immer mehr Anwendung findet, wurde weniger zu besonderem künstlerischem Endzweck, als in der Absicht betrieben, die ungefähre Wirkung einer Grabstichelarbeit mit rascher fördernden Mitteln zu erreichen, als es mit dem Stichel allein möglich gewesen wäre. Die neue Manier führt alsbald zu Massenerzeugung und flüchtiger Arbeit und ist eines der Symptome des Abwärtsgleitens der deutschen Kunst, der jetzt vor Allem die Führung tonangebender Meister fehlt. Die Reformation beschränkt das Gebiet der Künste, aber auch, wo diese dem katholischen Glauben dienstbar bleiben, tritt vielfach ein tendenziöses und frömmelndes Element an die Stelle der früheren unbefangenen Auffassung. Der Niedergang trifft am schwersten die Malerei, und damit im Zusammenhang den Kupferstich und den Holzschnitt. Die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts zehrt in Deutschland fast allein von der nachwirkenden Kunstkraft der ersten. Zwar die Produktion an Stichen erfährt keine Verminderung, vielmehr eine wesentliche, durch die Zeitumstände geförderte Steigerung. Die Ausbildung des Radierverfahrens gestattet eine früher nicht gekannte Raschheit und Leichtigkeit der Herstellung.

Es entsteht eine Klasse künstlerischer Routiniers, die mit staunenswerter Fruchtbarkeit den Kunstmarkt versorgen. Die Zahl der religiösen Darstellungen tritt dabei gegen die der profanen zurück; einen breiten Raum nimmt die Allegorie, das Emblem, das Bildnis und schliefslich das politische Flugblatt ein. Auch für die Bücher-Illustration beginnen Kupferstich und Radierung statt des Holzschnitts in Verwendung zu kommen. Den Goldschmieden und Kunsthandwerkern aller Art liefern jetzt die Stecher einen unabsehbaren Vorrat von Vorbildern und Motiven.

Einer der wichtigsten der Vielschaffenden dieser Zeit ist der Nürnberger Virgil Solis (1514—1562), aus der Richtung der Kleinmeister hervorgegangen, bei denen er, sowie bei Marc-Anton, Ducerceau und vielen Anderen fortwährend Anlehen macht. Dennoch ist er kein blofser Kopist, sondern, wenn es

darauf ankommt, ein origineller Erfinder. Sein Stichel ist dünn und mager, aber seine Radierungen sind zart und gefällig. Von den Hunderten fast immer kleiner Blättchen, welche sein Zeichen tragen, ist wahrscheinlich ein grofser Teil Gesellen- und Werkstattarbeit. Ob die zahlreichen Wiederholungen, welche von seinen Blättern existieren, von ihm selbst ausgegangen oder fremde Kopien sind, ist zweifelhaft. Gleichzeitige Verse charakterisieren ihn wie ähnliche Künstler: »Virgilius Solis war ich genannt, mein Kunst in aller Welt bekannt, mit meiner Hand ich erfürbracht, dass mancher Künstler (wohl Kunsthandwerker) ward gemacht, die Künstler mich Vater hiefsen, Ihnen zu dienen war ich gefliefsen.«



Jost Ammann: Die vier Weltteile (Ausschnitt).

In ähnlicher Richtung, wie Solis, bewegt sich der fein und scharf radierende, geschmackvolle Ornamentiker Matthias Zündt und der ihm künstlerisch sehr nahe stehende, möglicherweise mit ihm identische sogenannte Meister der Krateographie (Vasenabbildungen), von dem wir eine Folge, 1551 datierter, in ihrem Aufbau, sowohl in der Ausführung äufserst geschmackvoller Goldschmiedevorlagen von Pokalen und Kannen besitzen.

Der aus Zürich gebürtige, in Nürnberg thätige Jost Ammann (1539—1591) ist ebenfalls ein aufserordentlich fruchtbarer Radierer, etwas banal in seiner italienisierenden manieristischen Weise, aber mannigfach und abwechselungsreich in der Erfindung und von bedeutendem Einflufs auf die deutsche Kunst seiner Zeit.

Die Radiernadel führt Ammann, auch wo es sich um die Ausführung sehr umfangreicher Platten handelt, mit grofser Feinheit, wie in seiner allegorischen Darstellung der vier Weltteile, ja er versteht es bereits, weitgehende Lichteffekte zu erzielen, wie in dem Blatt, das ein nächtliches Feuerwerk zeigt.

Dafs Ammann im Stande war, auch höheren künstlerischen Ansprüchen gerecht zu werden, beweisen die radierten Bildnisse des Bischofs Friedrich von Würzburg und des Adam Kahl. Noch immer bleibt Nürnberg der hauptsächliche Produktionsort für Alles, was mit dem Bilddruck zusammenhängt. Als Nachfolger Ammanns treten hier zunächst die Radierer Lorenz Strauch (1554—1630) und Hans Siebmacher auf, letzterer der Verfertiger eines berühmten, sorgfältig in kleinmeisterlicher Weise ausgeführten Wappenbuches (gest. 1611).

Aus der Gruppe der Schweizer und Strafsburger Künstler, welche in diesem Zeitraum den Holzschnitt in künstlerisch origineller und fruchtbarer Weise kultivieren, sind einzelne, wie Christoph Maurer von Zürich (1558—1614) und Abel Stimmer, auch als Radierer bemerkenswert.

Neben der neuen Kunstrichtung, als deren Hauptvertreter Ammann gelten darf, bleiben vereinzelte Künstler thätig, welche die Tradition der alten Stecher und der ersten Generation der Kleinmeister noch länger fortführen, so Franz Brun in Strafsburg (zwischen 1559 und 1596 thätig), Peter Rodelstädt, der Nachfolger Cranachs am kurfürstlichen Hofe in Weimar.

Die Dienste, welche Stich und Radierung dem Kunstgewerbe leisten, beschränken sich nicht auf die Ornamentblätter und Vorlagen berufsmäfsiger Stecher. Zum Stichel und zur Nadel greifen häufig jetzt auch Goldschmiede, wie Handwerker aller Art, die ihre künstlerischen Ideen verbreiten wollen, besonders auch die »Architekten«, worunter man weniger eigentliche Baumeister als Maler und Kunsttischler zu verstehen hat, die sich für architektonische Erfinder halten. In erster Reihe steht hier Wendelin Dietterlein von Strafsburg, der 1593 eine »Architektura« mit 203 von ihm derb, aber gefällig radierten Tafeln herausgiebt, das Musterbuch für die Tischlerei und die verwandten Gewerbe, welches voll origineller Erfindung ist, aber durch die Willkürlichkeit und Verwilderung der darin vorgebrachten Zierformen einen keineswegs günstigen Einflufs auf die Gestaltung der späteren sogenannten deutschen Renaissance ausgeübt hat. Ihm folgen Guckeisen, Ebelmann, Veit Eck, Georg Haas u. a.

Die rasch fördernde Radierung ermöglicht Illustrationswerke von teilweise enormem Umfang, welche der Bilderlust in ähnlicher Weise dienen, wie unsere modernen illustrierten Zeitungen. So das Städtebuch, das der Dechant des Marienstifts in Cöln, Georg Braun (oder Bruin), im Verein mit dem Maler und Radierer Franz Hogenberg seit 1572 herausgiebt. Es enthält Hunderte folio-grofser, meist äufserst genauer Stadtansichten, viele von Hogenberg selbst, andere mit Hülfe einer weitverzweigten, wohlorganisierten künstlerischen Hülfsarbeiterschaft aufgenommen. Daneben giebt Hogenberg zwischen 1559 und 1593 ein die Kriegsereignisse in den Niederlanden in fort-

laufender Folge illustrierendes Kupferwerk »De Leone Belgico« heraus. Noch gröfser angelegt, als die eben genannten, ist die mit unzähligen Stichen und Radierungen illustrierte Reise- und Länderbeschreibung, welche Theodor de Bry in Frankfurt a. M. unter dem Titel: Die beiden Indien erscheinen läfst, und die später von Merian fortgeführt, erst 1634 mit dem 24. Folioband ihren Abschlufs findet. Der geschilderten Massenproduktion — so verdienstlich sie an sich zum Teil ist — stehen aber in dieser Zeit in Deutschland keine Leistungen von bleibendem künstlerischen Wert gegenüber.

IV.

DER NIEDERLÄNDISCHE KUPFERSTICH

Die Anfänge der Stechkunst in den Niederlanden verbergen sich für uns in den Produktionen der anonymen Künstler des XV. Jahrh. Ob in den Niederlanden der Kupferstich in dieser Periode in erheblichem Umfang geübt worden ist, wissen wir nicht. Der rätselhafte Meister von Zwolle (s. oben S. 34) ist, wenn er überhaupt in Zwolle thätig war, vielleicht eine vereinzelte Erscheinung. Aus dem Dunkel, in das die Geschichte des niederländischen Kupferstiches bis nach 1500 gehüllt ist, tritt, wie unvermittelt, Lucas Jacobsz van Leyden hervor (geb. 1494? thätig in Leyden und zeitweise in Antwerpen, gest. 1533), der in den Niederlanden eine Stellung einnimmt, vergleichbar der Dürers in Deutschland. Vielseitig, beweglich, leicht und schnell schaffend, entbehrt er der geistigen Tiefe seines Nürnberger Zeitgenossen. Aber er ist eines der wichtigsten Glieder in der Entwickelung der niederländischen Kunst, denn er leitet die Auffassungsweise und die Stoffgebiete der Kunst seines Landes in die Richtung, in der sich die holländische Malerei des XVII. Jahrh. entfaltet. Die holländischen Typen des profanen und des biblischen Genres lassen sich auf Lucas van Leyden als auf ihren Urheber zurückverfolgen.

Wenn sein Geburtsjahr richtig überliefert ist, war er schon mit 14 Jahren ein fertiger Künstler, denn von 1508 datiert der technisch vollendet durchgeführte Stich: Mohamed tötet den Mönch Sergius. Ein anderes offenbar sehr frühes Blatt, die Auferweckung des Lazarus, scheint noch ganz im Geiste Ouwaters, des Vaters der holländischen Malerei, konzipiert. Leydens etwa 180 Blätter zählendes Werk zeigt mehrere einschneidende Wandlungen seiner Stilweise. Die namentlich anfänglich sehr geringe Kenntnis des anatomischen Baues und der Bewegung der Gestalten wird aufgewogen durch lebendige Auffassung und scharfen Ausdruck der Wahrheit. Er betont nur das Charakteristische der Erscheinung, für das Gefällige fehlt ihm der Sinn. Auf der Kupferplatte bewegt sich Lucas van Leyden schon in seinen Anfängen mit gröfster Leichtigkeit und Unbefangenheit.

Seine Stichelzüge sind fein, scharf, zuweilen mit kräftigen Accenten, die Haltung seiner Blätter ist klar und gefällig. Späterhin, namentlich unter dem Einflufs Dürers, werden seine Strichlagen regelmäfsiger, doch haben gerade seine früheren Arbeiten den Reiz freier und frischer Behandlung. In der Bekehrung Sauli von 1509, einem grofsen Folioblatt, versucht er einen derberen Vortrag, kehrt aber 1510, im grofsen Ecce Homo, und ebenso in der neunblättrigen Runden Passion aus demselben Jahre zu sorgfältiger Detailausführung zurück. Das erwähnte Ecce Homo ist bereits einer der reifsten und durchgebildetesten seiner Stiche. In den Jahren 1510—1520 entstehen die Hauptblätter wie Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, David vor Saul die Harfe spielend, 1513 Die Anbetung der Könige, eine Komposition von grofsartigem Wurf und hoher Meisterschaft der Ausführung. Eine Menge kleiner Blätter behandeln Genrescenen: die Magd mit der Kuh, das Pilgerpaar, welches rastet, der Dorfchirurg, der Zahnarzt, Stoffe, die ein Holländer des XVII. Jahrh. nicht viel anders aufgefafst haben würde. Unschön und banal ist Leydens Madonnentypus; nur, wo er Vorgänge aus der Beobachtung des wirklichen Lebens schildert, zeigt er sich auf der Höhe seiner Kunst.

Eine durchgreifende Wandlung des Stils und der Stechweise vollzieht sich bei Lucas van Leyden um 1520, wahrscheinlich in Folge seines Zusammentreffens mit Dürer in Antwerpen. So mächtig wirkt der Nürnberger Meister auf ihn, dafs er in einer Passionsfolge von 1521 die Behandlungsweise Dürers imitiert und von dessen Kupferstichpassion Kompositionsmotive und das Format der Blätter entlehnt. Fast scheint er seine Selbständigkeit aufzugeben, bis er allmählich einlenkend zu einer Verschmelzung seiner Weise mit der Dürers gelangt. Um 1520 nimmt Lucas van Leyden, vielleicht ebenfalls durch Dürer angeregt, die Radierung auf, ätzt aber nicht auf Eisen, sondern auf Kupfer und versucht, soviel wir wissen, zum ersten Mal Stichelarbeit mit Ätzung zu verbinden. So in dem Bildnis Kaiser Maximilians von 1520. Die Dürersche Periode in der Thätigkeit Lucas van Leydens wird 1528 abgelöst durch Hingabe an ein neues Vorbild, an Marc-Anton Raimondi. Hier wirft er wiederum gleichsam seine künstlerische Vergangenheit über Bord, um nun zu zeichnen und zu stechen wie der Schüler Raffaels.

Loth und seine Töchter, Mars und Venus, eine Folge der Tugenden u. a., bezeugen diesen Umschwung, der unerquicklich bleibt, wie alle Versuche der damaligen Niederländer, den italienischen Stil sich anzueignen. Zwar hatte Lucas van Leyden schon früher italienische ornamentale Kompositionen imitiert, aber diesen gegenüber hatte er verhältnismäfsig viel von seiner Eigenart bewahrt; bei der Nacheiferung nach Marc-Anton



Lucas van Leyden: Das grosse Ecce Homo (Ausschnitt).

scheint er sich völlig zu verlieren. Die spätest datierten Blätter Lucas van Leydens, alle im Stil Marc-Antons, tragen die Jahreszahl 1530. Lucas van Leyden scheint weder Schüler gebildet, noch direkte Nachfolger gefunden zu haben. Seine Einwirkung äufsert sich weit mehr bei späteren, als bei den unmittelbar um und nach ihm Lebenden.

Die Stecher, die aus der Richtung des Mabuse und des Bernhard van Orley hervorgehen, erlangen keine gröfsere Bedeutung. Von Jan Gossart, gen. Mabuse kennen wir zwei mit dünnem Stichel ausgeführte Madonnenblättchen. Mabuse stilistisch verwandt ist der Meister, der einen Krebs als Signatur führt, und dessen Name Crabbe sein soll. Wie dieser, teilweise von den Deutschen beeinflufst, ist der Meister, den man traditionell Allaert Claesz oder Claessen nennt. Ein Kleinmeister von vlämischem Typus ist der gewöhnlich Meister S von Brüssel genannte Stecher. Die grofse Zahl der Blätter, die man von ihm kennt, läfst vermuten, dafs das Zeichen S eine Stecherwerkstätte repräsentiert. Eine Gruppe von Stechern schliefst sich ihm an. Als flacher Nachahmer Marc-Antons und der deutschen Kleinmeister erscheint Cornelis Metsys (thätig von 1520 etwa bis 1560). Die selbständige Entwicklung des niederländischen Kupferstiches wird schon vor der Mitte des XVI. Jahrh. unterbrochen durch den übermächtigen Einflufs der Italiener, eine Macht, der ja schon Lucas van Leyden unterlegen war. Niederländer wandern nach Italien, und Italiener kommen nach den Niederlanden, wie Giorgio Ghisis Aufenthalt in Antwerpen um 1551 bezeugt. In der Verquickung italienischer und niederländischer Elemente bewegt sich der zu Lüttich thätige Lambert Suavius, Schwiegersohn und Schüler des Malers Lambert Lombard, vielleicht ein Deutscher von Geburt (Suavius, der Schwabe). Wie in seinen Kunstformen, so sucht er auch in seiner Stechweise zwischen Dürer und Lucas van Leyden einerseits und Marc-Anton andererseits zu vermitteln.

Für den Betrieb der Stecherei in Antwerpen ist in dieser Zeit die grofsartige Thätigkeit, welche Hieronymus Cock als Kunstverleger in Antwerpen entwickelt, von besonderer Bedeutung. Cock selbst, ein gewandter Stecher und Radierer, steht in regen Beziehungen zu Künstlern diesseits wie jenseits der Alpen und popularisiert in den Blättern seines Verlags die Schöpfungen des alten Breughel so gut, wie die der Italiener der nachklassischen Epoche. Giorgio Ghisi sticht während seines Antwerpener Aufenthaltes für Cocks Verlag einige seiner Hauptwerke. Cocks Schüler und Mitarbeiter Cornelis Cort geht zu dauernder und wirkungsreicher Thätigkeit nach Italien. Neben den genannten und den anderen Künstlern, die nach Italienern oder nach italienisierenden Niederländern stechen, — wie Adriaen Collaert, Philipp Galle, Jan van Stal-

burch etc., — steht eine kleine Gruppe von Stechern, die an den Traditionen der älteren nordischen Richtung festhalten.

Die Hauptmeister dieser Gruppe und von bemerkenswerter Eigenart sind die drei Brüder Wierix. Zu richtiger Würdigung ihrer Thätigkeit mufs man sich vor Augen halten, dafs ihr Wohnsitz Antwerpen im späteren XVI. und im XVII. Jahrh. die Hauptstätte einer künstlerischen Industrie war, die fast alle katholischen Länder mit religiösen Darstellungen versorgte, daneben grofse Mengen Bildnisse und Profandarstellungen überall hin exportierte. Im Stechergewerbe waren Künstler verschiedener Grade thätig, Meister, welche die Hauptsachen ausführten, die Nebendinge Gehülfen überliefsen, und oft handhaben Väter und Söhne, Brüder und Schwestern in gemeinsamem Betriebe den Grabstichel.

Die Brüder Jan (1549—1615), Hieronymus (1553—1619) und Anton († 1624) Wierix sind eminente Beispiele solcher gemeinsamen Arbeit. Der Jüngste, Jan, ist ein frühreifes Talent, der schon mit zwölf Jahren den Stichel vollständig beherrscht, in diesem Alter Dürers Schmerzensmann kopiert und mit vierzehn Jahren einen seinerzeit als nahezu täuschend erachteten Nachstich von Dürers Ritter, Tod und Teufel liefert. Das Vorbild des Nürnberger Meisters bleibt auch ferner sowohl für Jan Wierix, wie für seine Brüder mafsgebend. Nicht nur in der zarten silbertonigen Behandlungsweise, auch in der Feinheit und Delikatesse der Zeichnung suchen sie es Dürer gleichzuthun. Die Vorlagen der vlämischen Italianisten, nach denen sie stechen, Calvaert, Floris, de Voss, Venius, und die manieristische Formauffassung, der sie folgen, läfst ihre Arbeiten als Zwitterbildungen erscheinen, in denen die gefällige Technik zwar anziehend wirkt, aber mit der Leerheit des Ausdruckes und dem Mangel wirklicher Kunstempfindung oft sonderbar kontrastiert. Die drei Brüder stehen in Hinsicht ihres Könnens und ihrer Behandlungsart nahezu auf gleichem Niveau. Die Blätter des Einen lassen sich von denen der Anderen nicht unterscheiden, wo die Bezeichnung sich auf den Familiennamen beschränkt. Den breitesten Raum in den Arbeiten der Wierix nehmen die neutestamentlichen und die Heiligendarstellungen ein, letztere zumeist in der Auffassung, welche sich durch die Jesuiten eingebürgert hatte. Den wertvollsten Teil der Wierixschen Blätter bilden aber die Bildnisse, von denen namentlich die kleinen, gewöhnlich in ein elegantes Oval gefafsten köstlich durchgeführt sind. Hieronymus unternimmt es auch, lebensgrofse Köpfe zu stechen, wie das der Henriette d'Entragues, wobei staunenswert bleibt, wie er seine enge und subtile Technik beim Bedecken grofser Flächen in Harmonie zu halten weifs. Das Werk der drei Brüder zählt zusammen über 2000 Blätter.

Die grofse Entfaltung, welche in der niederländischen und holländischen Malerei um die Wende des XVI. und XVII. Jahrh. anhebt, äufsert sich nicht minder auch in der Stechkunst, für die jetzt eine Epoche der Blüte beginnt. Die Tradition der älteren Meister hatte sich erschöpft. Die Einwirkung der italienischen Kunst drohte eine Zeit lang, die niederländischen Künstler ihrem wahren Naturell zu entfremden, bis Meister



Heinrich Goltzius: Der Kindermord (Ausschnitt).

auftraten, die, fremde und heimische Elemente verschmelzend, die Kunst in neue Bahnen leiteten. Der Hauptträger der Wandlung, die sich in diesem Sinne vollzieht, ist im Gebiete des Kupferstiches der in Haarlem thätige Heinrich Goltzius (1558—1617).

Aufserordentlich begabt für den technischen Teil der Stecherei, beherrscht er in siegreichem Virtuosentum die ältere, enge und detaillierende Behandlung ebenso wie die neue, breite

Stechart, für die Agostino Carracci die mustergültigen Vorbilder gegeben hatte. In seinen frühen Arbeiten imitiert Goltzius Dürer und Lucas van Leyden, wie in der Madonna mit dem toten Heiland von 1596 und der Passion (B. 27—38). Imitationen sind auch seine berühmten sogenannten Sechs Meisterwerke, in denen er zeigen will, wie er gleicherweise im Stil Raffaels, Dürers, Lucas van Leydens, Carraccis etc. komponieren und stechen und es diesen Meistern gleichthun könne. In der That sind die Beschneidung Christi in Dürers und die Anbetung der Könige in des Lucas van Leyden Weise wirksame, in der äufseren Faktur blendende Nachahmungen, denen freilich, wie nicht anders zu erwarten, Alles fehlt, was das wirkliche Wesen jener grofsen Vorbilder ausmacht. Weitaus kräftiger und günstiger tritt uns Goltzius entgegen, wo er mehr seine eigenen Wege geht, wie im Sohn des Malers Frisius mit dem grofsen Hund und in den zahlreichen Bildnissen, die er bald im kleinsten Format mit höchster Zartheit, bald bis zur Lebensgröfse, wie sein Selbstbildnis mit dem grofsen Bart in unübertroffener Kühnheit des freien Zuges der Linien ausführt. Kein zweiter Künstler hat je die ganze Skala der Führung des Grabstichels, von der subtilsten bis zur breitesten Behandlung, gleich ihm beherrscht. In seinen mythologischen und allegorischen Kompositionen zeigt sich Goltzius als Gesinnungsgenosse der italienisierenden Niederländer, deren manieristische Formenbehandlung er an Exzentrizität übertrumpft. Zuweilen sind diese Blätter nach Martin de Voss, Primaticcio, Strada u. a., zuweilen nach eigener Erfindung gestochen. Nur die stecherische Ausführung, die Bravour, mit der Goltzius das Kupfer tief, kräftig und mit denkbarster Leichtigkeit schneidet, giebt diesen Blättern dauernden Wert. Goltzius hat eine Menge Künstler inspiriert, die teils seine Schüler waren, teils nach seinen Entwürfen stachen. Von den ersteren folgen ihm am genauesten und mit grofser technischer Tüchtigkeit Jacob Matham (1551—1631) und Jan Saenredam (1565—1607). Ebenfalls ein Schüler des Goltzius ist Jacob de Gheyn (der Ältere), der zart sticht, zu-



Heinrich Goltzius: Bildnis Niquets (Ausschnitt).

weilen unangenehm manierierte, zuweilen geistreich und interessant behandelte Blätter liefert, wobei freilich der Anteil seines gleichnamigen Sohnes, der ein vortrefflicher Zeichner war, zunächst noch unentschieden bleibt.

Jan Muller, ebenfalls Schüler des Goltzius (thätig zwischen 1598—1625) steht an technischer Bravour seinem Lehrmeister kaum nach. In den Stichen nach Spranger, de Vries und ähnlichen Malern vermag er sich am Zuge kühn geschwungener, aber nichtssagender Linien kaum genug zu thun. Merkwürdigerweise ist er auch im Stande, ebenso gut Aldegrever und Lucas van Leyden mit Hingabe zu kopieren, und die beiden prächtigen Porträts des Erzherzogs Statthalter Albrecht und seiner Gemahlin sind besonnene, ja meisterhaft zu nennende Wiedergaben der Malerei des Rubens. Muller hat auch eine Reihe Blätter eigener, wenig selbständiger Erfindung gestochen.



Jacob Matham: Ceres (Ausschnitt).

Neben der Schule des Goltzius ist auch Abraham Bloemaert (1564 bis 1651 Utrecht) als Stecher von Einflufs. Seine Stiche bewegen sich in demselben italienisierenden Manierismus wie seine Malereien. Im Gegensatz zu Goltzius, ahmt er in einer weich modellierenden, verblasenen Weise die Morbidezza der Italiener nach. Für die späteren Stecher bildet Bloemaert trotz seiner Schwächen, da er als Vorbild und Muster galt, ein heilsames Gegengewicht gegen den Genialismus des Goltzius und Muller. Sein Sohn Cornelis Bloemaert (1603—1680), vielfach in Frankreich thätig, folgt im Ganzen der Richtung des Vaters.

Den Umfang der stecherischen Produktion dieser Periode und die Art des Betriebes vermag die Thätigkeit einer einzelnen Stecherfamilie, wie der de Passe zu illustrieren. Der Stamm-

vater Crispin de Passe (gest. 1637 Rotterdam) sticht in der Art der Wierix und nähert sich zuweilen der des Goltzius. Seine Söhne Crispin, Simon, Wilhelm und seine Tochter Magdalena folgen fast genau der Weise des Vaters und ebenso noch der Sohn des zweiten Crispin, Crispin III. Diese letztgenannten sind abwechselnd in Holland, Frankreich und in England thätig, verfertigen eine Unzahl Bildnisse, sittenbildliche Darstellungen, Titelblätter und Illustrationen aller Art. Sie halten die Traditionen der älteren fein ausführenden Stecherei mehr als 90 Jahre aufrecht. Ihr während der Zeit von 1587 bis 1678 verfolgbares Schaffen vollzieht sich in solcher gegenseitigen Übereinstimmung, dafs die Arbeiten der verschiedenen Mitglieder der Familie Passe von einander fast nicht zu unterscheiden sind. Trotz der enormen Produktion, welche die Familie de Passe entwickelt — man kennt von ihnen über 2000 Blätter — behaupten sie sich technisch wie künstlerisch immer auf achtungswertem Niveau.

Nie hat ein Künstler, der nicht selbst Stecher war, einen so weitgehenden Einflufs auf die Entwickelung der Stechkunst gewonnen, wie Peter Paul Rubens. Ähnlich wie Raffael, hatte Rubens erkannt, welchen Nutzen dem Maler für die Propagierung seiner Kunst der Stecher zu bieten vermag. Den zahlreichen Schülern und Gehülfen seiner grofsen Werkstätte reiht Rubens Kupferstecher an, deren Aufgabe es war, die fertigen Bilder zu vervielfältigen. Diese Stecher weifs er, ohne ihnen ihre Eigenart zu rauben, dergestalt zu beeinflussen und zu leiten, dafs sie ganz in seiner Stil- und Sinnesart aufgehen, und so bildet er eine Stecherschule um sich, wie sie kein anderer Meister der Malerei, weder vor, noch nach ihm ins Leben gerufen hat. Durch Privilegien, die Rubens von der Statthalterschaft der Niederlande, von den holländischen Generalstaaten, vom König von Frankreich erlangt, sichert er sich den Gewinn, den ihm der Vertrieb der nach seinen Malereien verfertigten Blätter einbringt. Anfänglich stehen Rubens nur Stecher zu Gebote, die in anderen Kunstrichtungen ausgebildet und, als sie zu Rubens kamen, schon allzu fertige Künstler waren, um sich der Rubensschen Weise eng anzuschliefsen, so Cornelis Galle, Willem Swanenburg, Jan Muller. Der Schule des Rubens im engeren Sinne kann man diese Stecher daher nicht zuzählen. Als der erste der vom Meister geschulten, eigentlichen Rubensstecher tritt der Haarlemer Pieter Soutman auf (geb. 1580, seit um 1620 in Antwerpen). In einer Verbindung von Radierung und Grabstichelarbeit, in weicher und heller Behandlung, interpretiert er überaus treffend den Pinselstrich und die Zeichnung der Rubensschen Kunst. (Niederlage Sancheribs, Venus dem Meer entsteigend, Der wunderbare Fischzug etc.) Neben und teilweise nach Soutman

ist für Rubens Lucas Vorstermann thätig, ein Holländer, den Rubens direkt zum Stecher gebildet zu haben scheint (geb. 1595, gest. nach 1667). Auf Probedrucken mancher Platten macht Rubens mit Stift und weifser Deckfarbe Korrekturen, die Vorstermann mit ausgezeichnetem Verständnis in die Platte zu übertragen versteht. Unter allen Stechern, die Rubens anleitet, steht Vorstermann obenan durch seine Fähigkeit, den individuellen Stil seines Meisters ungeschwächt zum Ausdruck zu bringen, und durch die Energie und Freiheit seines Vortrages. Mit unbegreiflicher Leichtigkeit fertigt er in der kurzen Zeit seiner Verbindung mit Rubens — dieselbe erscheint schon 1622, als Vorstermann 27 Jahre alt war, aufgelöst — eine Reihe von Hauptwerken, wie die Grofse Kreuzabnahme und die kolossale Amazonenschlacht. Späterhin ist Vorstermann in England und in Antwerpen, aber aufser Verbindung mit Rubens, thätig. Ein vortreffliches Werk dieser späteren Zeit ist sein Rosenkranzfest nach Caravaggio.

An Vorstermanns Stelle tritt sein noch jugendlicher Schüler Paul du Pont, genannt Pontius (1603—1658), der seit 1623 von Rubens unmittelbar angeleitet wird. Er ist in höherem Grade Virtuos des Grabstichels als Vorstermann, glänzender, aber in der Zeichnung weniger flüssig. Rubens' Reise nach Spanien unterbricht zeitweise auch die Thätigkeit des Pontius. Die hervorragendsten Werke seiner ersten Periode sind: Die Himmelfahrt, Der hl. Rochus, Die Grablegung Christi, Die Tomyris, Das grofse Selbstbildnis des Rubens; in der späteren Zeit, nach Rubens Tod, entsteht: Der grofse Kindermord. Pontius tritt auch in Verbindung mit van Dyck, dessen ebenmäfsig ausgleichende Weise ihm zuweilen angemessener ist, als die nervöse Art des Rubens.

Boëtius a Bolswert und Schelte a Bolswert kommen um 1620 nach Antwerpen als fertige Stecher. Vorher hatten sie schon vielfach nach Mierevelt, Bloemaert u. a. gearbeitet. Beide sind vorzügliche Künstler und halten an der reinen Grabstichelarbeit ohne Zuhülfenahme der Radierung fest. Boëtius, der schon 1634 sirbt, nähert sich in seinen besten Blättern nach Rubens, wie in der Kreuzigung, genannt der Lanzenstich, der Weise Vorstermanns. Umfassender ist die Thätigkeit Scheltes in der Wiedergabe Rubensscher Kompositionen. Keiner der Rubensstecher gebietet über eine gleiche malerische Qualität und Mannigfaltigkeit. Ohne an ihrem Charakter als Schöpfungen Rubens' einzubüfsen, stellen sich doch Scheltes Blätter in höherem Mafse als selbständige Kunstwerke des Grabstichels dar, als die irgend eines anderen der Stecher der Rubensschen Gruppe. In den Landschaften nach Rubens erscheint die Stimmung und der Charakter der Malerei in genialer Weise nachgeschaffen. Zu den bekanntesten Hauptblättern Scheltes zählen

ferner: Christus am Kreuz, Der wunderbare Fischzug, Die Geburt Christi, Die hl. Familie, Die Verkündigung. Kaum minder vortrefflich Scheltes Stiche nach van Dyck, Quellinus u. a.

Den von Vorstermann und Pontius gewiesenen Wegen folgt eine Anzahl jüngerer Stecher mit tüchtigen Leistungen, doch ohne neue künstlerische Elemente in die Reproduktion Rubensscher Werke zu bringen. Auch scheinen die Stecher im letzten Jahrzehnt vor dem Tode des Meisters, 1630—1640, nicht mehr



Paul Pontius: Himmelfahrt Mariae (Ausschnitt).

in dem engen Werkstattsverhältnis zu Rubens zu stehen, wie dies in früheren Zeiten der Fall war. Ein gewandter, etwas trockener Techniker ist Pieter de Jode der Jüngere (1606 bis 1674), der sich in seinen besten Arbeiten (Drei Grazien etc.) Bolswert nähert, aufser nach Rubens auch nach van Dyck (Renard und Armida), nach Seghers und Jordaens sticht, aber ungleich und oft oberflächlich arbeitet.

Jan Witdoeck (1615—1639), ein Schüler des Malers Cornelius Schut, erzielt bedeutende koloristische Wirkungen, verflacht

aber oft in unangenehmer Weise die Zeichnung und namentlich die Kopftypen des Rubens. Vorstermann findet tüchtige Nachfolge in zahlreichen Schülern: Nicolas Ryckemans, Nicolas und Conrad Lauwers, Jacob Neefs, Anton van



Schelte a Bolswert: Vermählung Mariae (Ausschnitt).

der Does u. a., besonders aber in dem, ganz in seinem Sinne fortarbeitenden Marin Robin, genannt Marinus.

Rubens' Einwirkung beschränkt sich nicht auf den Kupferstich, auch Radierung und Holzschnitt empfangen durch ihn die wirksamste Förderung. In Antwerpen selbst überdauert die Stecherschule des Rubens nicht lange den Tod ihres Führers. Sie wirkt aber reich befruchtend einesteils nach Holland, anderen-

8

teils nach Frankreich hin und auf viele Künstlergenerationen hinaus.

Von seinem Lehrer Rubens empfängt van Dyck das Interesse am Kupferstich. Unter van Dycks Leitung entsteht die als »Ikonographie« bekannte Sammlung von Porträtstichen berühmter Persönlichkeiten, zu denen er zwischen 1626—1636 die Vorlagen, meist in Form von Grisailleskizzen geliefert hat. Diesen Skizzen lagen nur zum Teil Naturaufnahmen zu Grunde, vielfach musste sich van Dyck, zumal bei den Porträts der zu seiner Zeit bereits Verstorbenen, älterer Bildnisse bedienen, die er entsprechend umgestaltete. Hieraus ergab sich ein sehr ungleicher Wert der einzelnen Skizzen und der danach verfertigten Stiche. Pontius, Bolswert, Vorstermann, de Jode und andere Stecher dieser Gruppe teilten sich in die Ausführung. Einige Platten sind stecherische Überarbeitungen eigenhändiger Radierungen van Dycks (siehe unten). Die Ikonographie enthält in den verschiedenen Ausgaben 80—199 Bildnisse.

Zur Zeit der Blüte der holländischen Malerei wenden sich die Künstler dieses Landes im Allgemeinen mehr der Radierung zu, als dem eigentlichen Kupferstich, aber gerade die eminent malerischen Eigenschaften der holländischen Kunst regen die zwar wenig zahlreichen, zum Teil aber höchst vortrefflichen heimischen Stecher an, die auf der Kupferplatte erreichbaren malerischen Qualitäten zu entfalten.

Unter dem Einflufs Mierevelts bildet sich sein Schwiegersohn Willem Jacobsz Dellf (1580—1638) zu einem Bildnisstecher, der fast seine gesamte Thätigkeit daran setzt, die zahlreichen Porträts Mierevelts in einer wirksamen, den Charakter der Malerei sehr gut treffenden Weise wiederzugeben.

Jan van de Velde (geb. um 1596, thätig Haarlem bis nach 1641, s. auch unten) führt einen zarten, glänzenden Stichel, namentlich in seinen wirkungsvollen Landschaften und Nachtstücken (Gesch. des Tobias nach Uijtenbroeck). An ihm bildet sich Heinrich Graf von Goudt (Utrecht 1585—1630), ein Kunstdilettant, bekannt durch seine, mit höchster Delikatesse durchgeführten Effektstücke nach Elsheimer.

Cornelis Visscher (1629—1659, wahrscheinlich in Amsterdam oder Haarlem thätig) zählt trotz seiner kurzen Lebenszeit zu den hervorragendsten Stechern des XVII. Jahrh. Er führt den Grabstichel frei von jeder konventionellen Strichbildung, verbindet Radierung und Stich zu weicher, überaus harmonischer Wirkung. In seinen besten Bildnissen ist namentlich die Behandlung des Fleisches und der Haare originell und naturwahr, so in den als die Drei Bärte bekannten Porträts (Gellius de Bouma, Willem de Ryck, und Peter Scriverius). Für die Kompositionen Ostades, Brouwers und die Malereien ähnlicher Richtung ist Visscher ein klassischer Interpret (die Waffelbäckerin, der Rattenfänger).



Cornelis Visscher: Der Rattenfänger (Ausschnitt).

Eine ähnliche Richtung verfolgt Jonas Suyderhoef, vielleicht Schüler Soutmanns (nach datierten Blättern thätig in Holland 1641—1669). Er behandelt den Grabstichel völlig un-



Jonas Suyderhoef: Bildnis des Predigers van Aken (Ausschnitt).

gezwungen, fast wie eine Radiernadel, regellos, und es gelingt ihm, den Charakter der Bildnisse des Frans Hals, die er mit besonderer Bravour sticht, bis auf den Effekt der breit hingesetzten Pinselstriche wiederzugeben.

Etwas später als in Deutschland erscheint im XVI. Jahrh. in den Niederlanden das Radierverfahren gekannt. Lucas van Leyden bedient sich um 1520 der Ätzung als Vorarbeit zum Stich (im Bildnis Kaiser Maximilians), ohne indefs die neue Weise weiter zu üben. Aus Deutschland überkommen zu haben scheint sie der Künstler mit dem Zeichen D*V, den die Tradition Dirk van Staar (oder Staaren) nennt, der Glasmaler und in Brüssel thätig gewesen sein soll. Seine frühesten, seit 1522 datierten Blättchen, zeigen saubere, kleinmeisterliche Weise mit stecherischer Linienführung, ebenso auch seine späteste Arbeit, eine figurenreiche Sündflut von 1544. Einige seiner Blätter sind reine Grabstichelarbeiten. Die Richtung des B. van Orley verbindet sich bei ihm mit naiver Anmut. Auch der Kleinmaler buntbewegter Figurenscenen in reichen Landschaften, Hans Bol (geb. Mecheln 1534, † Amsterdam 1593), greift gelegentlich zur Kupferplatte, aber bald holen sich die niederländischen Künstler die Anregung zur Radierung auf ihren Reisen in Italien, und die niederländische Radierung entwickelt sich teilweise als eine Tochter der gleichzeitigen italienischen. Frans de Vriendt (Frans Floris) (Antwerpen 1520—1570) erweist sich als einer der frühesten Repräsentanten dieser niederländisch-italienischen Weise in seinen derben, wenig erfreulichen Radierungen. Bartolomäus Spranger (1546 Antwerpen — 1608 Prag), Petrus Feddes von Harlingen († um 1622 Leuwarden) gehen auf den Pfaden der italienisierenden Manieristen, während Jan Bouchorst (1580 Haarlem — 1630) sich mehr den nordischen Realisten und in der Technik der deutschen älteren Radierweise nähert. Glücklicher vereinigt der Landschafter Paulus Bril (1554 Antwerpen — Rom 1626) das italienische Element mit selbständiger Auffassung und einfachem wirksamem Vortrag. Roeland Savery (1576 Courtrai — 1639 Utrecht)



Dirk van Staar: Heilige Familie.

nimmt sich fast wie ein Schüler der älteren deutschen Radierer aus, ebenso David Vinck-Boons (1578 Mecheln — 1629 Amsterdam) in seinen wenigen derben, aber frisch gezeichneten Blättern.

In der Schule, die sich um Rubens gruppiert, erlangt die Radierung weder die Pflege noch die Bedeutung, wie die Stechkunst. Ob Rubens selbst die Radiernadel geführt hat, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, doch wird er für den Urheber dreier Blätter gehalten. Das freieste und geistreichste unter ihnen ist eine hl. Katharina auf Wolken in den Formen der voll entwickelten Rubensschen Kunst. In dem Zustand, in welchem wir die Platte kennen, ist sie aber zweifellos von einem professionsmäfsigen Stecher (Vorstermann?) überarbeitet. In noch höherem Grade ist dies bei der Alten mit dem Licht der Fall, während die Büste Senecas (Unicum des Britischen Museums) als reiner Ätzdruck eine der Hand des Rubens allerdings sehr nahe kommende Art der Strichführung zeigt. Hingegen ist Antonius van Dyck (1599 Antwerpen — 1641 London) auch als Radierer von Bedeutung. In den Jahren seines ständigen Aufenthalts in Antwerpen, 1628—1635, entsteht eine Reihe eigenhändiger Blätter, in denen er zwar zu einer allseitigen Beherrschung der Radiertechnik nicht durchgedrungen scheint, die aber in Bezug auf ausdrucksvolle vornehme Auffassung auf der vollen Höhe seiner Kunst stehen. Es sind einzelne, blofs mit einer, zuweilen mifslungenen Ätzung auf das Kupfer geworfene, vortrefflich gezeichnete Bild-



Antony van Dyck: Bildnis des Ph. Le Roy (Ausschnitt).

nisköpfe, die vorzüglichsten sein Selbstbildnis, das Porträt des Le Roy und die der Kupferstecher Pontius und Vorstermann. In den späteren Drucken erscheinen die Platten von Stechern mit Hinzufügung der Gewänder und Hintergründe mit dem Grabstichel überarbeitet weiter ausgeführt. Vielleicht beabsichtigte van Dyck Muster- und Vorlagestücke zu seiner Ikonographie zu liefern.



Cornelis Schut:
Allegorische Komposition (Ausschnitt).

Cornelis Schut (Antwerpen 1597 — ebenda um 1655) hinterläfst sehr zahlreiche, einfach behandelte Radierungen in Rubensscher Formenauffassung der Figuren und abwechselungsreicher Erfindung. Derber und weniger ansprechend sind die Blätter des Theodor van Thulden (1606 Herzogenbusch — ebenda angeblich 1676), bei denen vielfach der Grabstichel zur Verstärkung der Wirkung herangezogen ist, und die vielleicht teilweise nur als die Arbeiten untergeordneter Kupferstecher zu betrachten sind.

Dafs Jacob Jordaens (Antwerpen 1593 — ebenda 1678) der Verfertiger der unter seinem Namen gehenden groben und geistlosen Blätter ist, ist sehr unwahrscheinlich. Dieselben dürften sämtlich wohl von einer unbedeutenden Hand nach seinen Kompositionen verfertigt sein. Auch die Urheberschaft des jüngeren David Teniers (Antwerpen 1610 — bei Brüssel 1690) ist für einen grofsen Teil der sein Monogramm tragenden oder ihm gewöhnlich zugeteilten 42 Blätter direkt abzuweisen, für den Rest zweifelhaft. Gegen-

ständlich und im allgemeinen Charakter stimmen sie zwar mit seinen Malereien, aber selten im frischen Ausdruck des Lebens, den seine Bilder und Zeichnungen aufweisen.

Im Gebiete der Landschaftsdarstellung bringt die vlämische Schule mehr Radierungen von anziehender Eigenart hervor. Die zwei kleinen radierten Blätter des älteren Jan Brueghel (1568 Brüssel — 1625 Antwerpen), Landschaften mit Baulichkeiten darstellend, bestätigen durch ihre zarte und reizvolle Behandlung



Lucas van Uden: Landschaft (Ausschnitt).

die Echtheit der Signatur und lassen vermuten, dafs ihr Urheber hier nicht zum ersten Male die Nadel handhabt, obwohl wir nichts weiter von ihm kennen. Flott und im Vergleich zu seiner Malweise fast breit radiert sind die Landschaften von Adriaen van Stalbent (Antwerpen 1580 — ebenda 1662) mit bunter Mannigfaltigkeit von Scenerie und Figuren. Lucas van Uden (1595 Antwerpen — ebenda 1672) übt die Darstellung der welligen, von Baumgruppen durchsetzten Ebenen seiner Heimat mit schon feinen Abtönungen der Gründe. Später wird er durch die Rubenssche Auffassung der Landschaft stark beeinflufst. Einige Male radiert er Landschaften nach Tizian, wohl nach Zeichnungen

oder Gemälden dieses Meisters, welche nach den Niederlanden gelangt sind. Ihm verwandt ist in den frühen Blättern Lodewyck de Vadder (1605 Brüssel — 1655 ebenda), der ebenfalls die heimische Landschaft bevorzugt, weiterhin sich von seiner ursprünglichen Auffassung entfernt und in dem Holländer Waterloo ein Vorbild findet. Am längsten scheint Ignatius van der Stoek (lebte noch 1660 in Brüssel) an der älteren vlämischen Richtung in seinen breit und tüchtig behandelten Landschaftsblättern festzuhalten.

Die Tierdarstellung dieser Schule wird im Gebiete der Radierung durch Jan Fyt (Antwerpen 1611 — ebenda 1661) repräsentiert, von dem wir eine Folge etwas rauh aber wirkungsvoll behandelter Blätter mit Darstellungen von Hunden verschiedener Rassen besitzen und durch Pieter Boel (Antwerpen 1615 — ebenda 1680), während der noch einer früheren Generation angehörige Jan Baptiste de Wael (Antwerpen 1557? — 1633?) in die Fufsstapfen der italienisierenden Niederländer tritt, übrigens wesentlich fremde Erfindungen reproduziert.

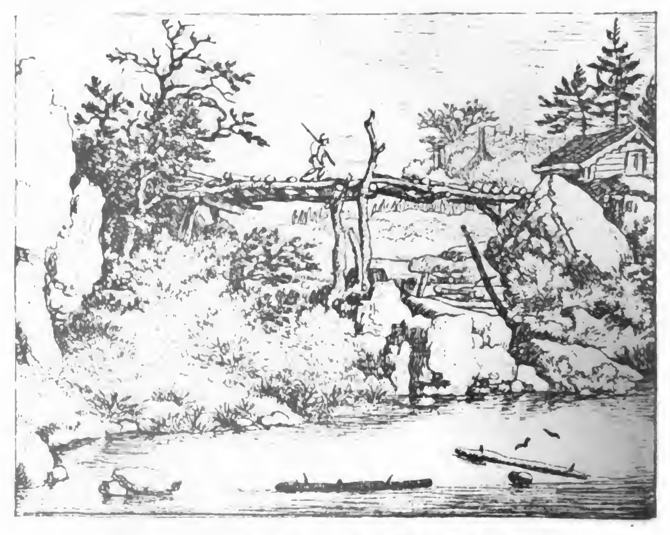
Während die vlämische Kunst des XVII. Jahrh. den Kupferstich mehr als die Radierung begünstigt, wird in Holland die Radierung mit ganz besonderer Vorliebe gepflegt, und erfährt hier die vollkommene Entwicklung ihrer künstlerischen und technischen Eigenschaften. Nahezu alle holländischen Künstler dieser Periode haben die Radiernadel geführt, viele allerdings nur gelegentlich oder versuchsweise; bei anderen und zwar bei einer Zahl der besten Meister bildet die Radierung einen Hauptteil des künstlerischen Schaffens.

Die Tendenzen und Strömungen der holländischen Malerei äufsern sich auch in der holländischen Radierung. Die eine Künstlergruppe entnimmt ihre Stoffe aus der heimischen Umgebung, während die andere ihre Motive in der italienischen Natur und dem südlichen Volksleben sucht. Es fehlt nicht an Übergängen und Vermittelungen der beiden Kategorieen.

Die Radierer, welche holländische Landschaftsmotive darstellen, knüpfen zwar an die älteren vlämischen Künstler an, aber gehen darauf aus, in der Treue der Darstellung auch dem einfachsten Landschaftsbild Reiz zu verleihen.

Jan van der Velde (s. auch oben) befolgt eine einfache, mehr zeichnende als malerische Führung der Nadel. Durch ihre klare und scharfe Ausführung wirken nicht nur seine Blätter mit reicher Staffage, wie die Jahreszeiten, die Monate, überaus anziehend, er weifs auch den Reiz einfacher, ja völlig unbedeutender landschaftlicher Motive dem Beschauer nahe zu bringen. Jans älterer Bruder Esaias van de Velde (Amsterdam um 1591 — Haag 1630) zeigt ähnliche Bestimmheit und Schärfe der Nadel.

Die Landschaftsblätter des Jan van Goijen (Leiden 1596 bis 1656) scheinen sämtlich der Frühzeit dieses, in der holländischen Landschaftsmalerei grundlegenden Meisters zu entstammen. Sie entsprechen ungefähr seiner Malweise in der Periode von 1625 bis 1630. Ebenfalls noch ohne weitgehendere Effekte sind die mit gröfseren Figurengruppen staffierten Landschaften Pieter Molyn des Älteren (London um 1596 — Haarlem 1610) ausgeführt. Herman Saftleven (Rotterdam 1610 — Haarlem 1686) weifs in denjenigen seiner Blätter, auf deren Ausführung er gröfsere Sorgfalt verwendet, Abstufungen der landschaftlichen



Allaert van Everdingen: Norwegische Landschaft.

Ferne mit Glück zum Ausdruck zu bringen, ist aber häufig grau und rauh in der Wirkung. Jan Almeloven und Jan van Aken schliefsen sich ziemlich eng an Saftleven an.

Allaert van Everdingen (Alkmaar 1621? — Amsterdam 1675) ergeht sich, seinem Lehrer Roelant Savery folgend, mit Vorliebe in der Darstellung von Berg- und Felsenlandschaften, deren Motive er aus Tyrol und Norwegen holt. Zwischen 1645 bis 1654 scheint die Mehrzahl seiner 167, meist kleinen, sorgfältig ausgeführten, kräftig pointierten und anziehenden Blättchen entstanden zu sein. Everdingen radiert auch 57 Illustrationen zu Reinecke Fuchs, hübsch erfundene, von Späteren vielfach ausgebeutete Kompositionen.

Von Jacob Ruijsdael (Haarlem um 1628—1682) besitzen wir zehn radierte Landschaften, deren anziehende Behandlung Analogie mit der Malweise dieses Meisters zeigt. Delikat und mit feiner Nadel ausgeführt sind die Drei Eichen von 1646, breit



Jacob Ruijsdael: Landschaft (Ausschnitt).

und wie in kräftigem impasto die Kleine Brücke und das Waldinnere mit den zwei Bauern. In diesen Blättern tritt uns die Individualität Ruijsdaels, seine kraftvolle Zeichnung und sein markanter Zusammenbau der Landschaft in vollster Ausprägung entgegen. Von Everdingen, dem Ruijsdael in seinen gemalten

Felslandschaften und Wasserfällen öfters nachstrebt, erscheint er in seinen Radierungen in keiner Weise beeinflufst. Als Nachahmer Ruijsdaels ist Adriaan Verboom (1628 — nach 1670) zu nennen, in weiterem Abstand auch C. van Beeresteyn (gest. 1648).

Der Richtung Ruijsdaels darf man auch Antoni Waterloo (um 1618? Amsterdam — 1677?) zuzählen, der fast nur als Radierer bekannt ist und in seinen zahlreichen Blättern das Waldinnere und die von Baumgruppen durchzogenen welligen Ebenen der holländischen Grenzländer und Norddeutschlands darstellt. Die Arbeiten dieses früher über Gebühr hochgehaltenen Künstlers sind etwas trocken und nüchtern, nur die ersten, frühesten Ätzdrucke wirken angenehm. Die späteren Plattenzustände sind durch Überarbeitungen entstellt. Die Radierungen Roelant Roghmans, an denen seine Tochter Gertruid mitgewirkt haben soll, ähneln den Blättern Waterloos, übertreffen diese häufig an landschaftlicher Empfindung, wirken aber durch gehäufte Anwendung von Punkten zwischen den Strichzügen der Nadel zuweilen unklar und unruhig. Simon de Vlieger (Rotterdam 1607 — 1659) radiert in der zarten, silbergrauen Haltung, die seine Malereien auszeichnet, landschaftliche mit Figuren belebte Scenen. Gillis Neyts und Hendrick Naiwinx (Neiwinck) radieren kleine Blättchen mit zarter Nadel und wählen ihre Stoffe aus den niederländischen Grenzgebieten und den Flufslandschaften von der oberen Maas.

Die holländische Kunst des XVII. Jahrh. bringt ein neues Element der Malerei zu ausgesprochener Geltung: die vollendete Darstellung des gedämpften Lichtes und der feinen Abstufungen und Effekte des Lichtes in geschlossenen Räumen. Die hierauf zielenden malerischen Tendenzen pflegt man als Malerei des Helldunkels zusammenzufassen. Die Entwickelung des malerischen Sinnes für das Helldunkel läfst sich ziemlich deutlich in der Ölmalerei, aber nur sehr unvollständig in der Radierung verfolgen. In beiden Kunstgattungen bringt Rembrandt das Helldunkel zum vollendetesten Ausdruck. Insofern die Kunst des Helldunkels auf Elsheimer, als einen hauptsächlichen Promotor, zurückgeht, hat sie in dem Grafen Goudt einen frühen Vertreter. Da aber Rembrandt vielfach auf ältere mitlebende Künstler zurückwirkt, verwirrt sich das Bild, das wir uns von der Entwickelung des Helldunkels zu entwerfen im Stande sind. Bei Pieter Lastman (Amsterdam 1583 — 1633) können wir die neue Weise der Licht- und Schattenbehandlung in der Radierung als wirklich vor Rembrandt liegend vermuten. Hinsichtlich der Radierungen Leonard Bramers (1596—1674) und Gerrit Bleeckers (thätig 1620 — 1645) mufs aber angenommen werden, dafs sie bereits unter Rembrandts Einflufs entstanden sind. Moses van Uijtenbroeck (Haag um 1590

bis 1648), ein Nachfolger Elsheimers, darf vielleicht den Vorläufern Rembrandts zugezählt werden. Er radiert und sticht in einer malerisch sehr wirkungsvollen Weise biblische und mythologische Scenen und Landschaften. Derber und wahrscheinlich schon von Rembrandt beeinflufst erscheint Claes Cornelisse Moeyart.

Eine künstlerische Erscheinung von frappanter Eigenart ist Herkules Seghers (1589 — Amsterdam um 1650), in dem ein Teil des Rembrandtschen Kunstgenies wie vorgebildet erscheint. Widrige äufsere Umstände scheinen die Entfaltung seines hohen Talentes verhindert zu haben, aber das Wenige, das wir von ihm besitzen, ist überaus originell und anziehend. In seinen radierten Blättern, die bald flache Niederungen, bald phantastische Berglandschaften darstellen, versucht er der Kupferplatte neue, bisher unbekannte Effekte abzugewinnen. Er druckt seine Radierungen in mehreren Farben wie leichte, aber wirkungsvolle Tonskizzen. Seghers ist der eigentliche Erfinder des farbigen Druckes mit einer Kupferplatte. Ein Jahrhundert später wird sein Verfahren wieder aufgenommen und ausgebildet. Im Ganzen kennen wir von Seghers an 50 Blätter; fast alle vorhandenen Exemplare sind in der Färbung untereinander verschieden.

Beinahe alle Seiten der holländischen Kunst, alle Eigenschaften, welche ihren Charakter ausmachen, finden sich vereinigt in ihrem Hauptmeister Rembrandt Harmensz van Rijn (Leyden 1606 — Amsterdam 1669). Das technische Können, so wie den geistigen Gehalt der Schule, aus der er emporwächst, erweitert und vertieft er zu Grenzen, die vor ihm nur wenige erlesene Meister der Malerei berührt haben und nach ihm keiner mehr erreicht. Was ihn leitete, war das Streben nach Wahrheit, und so wie er sie in seinem Geist sah, ist sie für ihn überall gleich offenbar. Daher kennt er keine Scheidung der Gebiete, zieht alles Darstellbare in seinen Kreis. Aber in so unverbrüchlicher Treue er die Dinge erforscht, eben so entschieden prägt er ihrer Wiedergabe den Stempel seiner Persönlichkeit auf, als echtes Genie durch die Vereinigung des allgemein Gültigen, mit mächtiger Eigenart Werke höchsten Ranges schaffend.

Was von Rembrandt als dem gröfsten Maler der neueren Zeit gesagt werden kann, gilt in jeder Hinsicht auch von seinen Radierungen. In beiden Arten der Technik zeigt er dieselbe künstlerische Physiognomie. Der Wechsel in der Behandlung der Farbe und im Vortrag, der die verschiedenen Perioden von Rembrandt des Malers Thätigkeit scheidet, äufsert sich auch in seinen Arbeiten auf der Kupferplatte. Mit intuitiver Sicherheit findet er auf derselben die Ausdruckmittel entsprechend seinen jeweiligen malerischen Prinzipien. Wenn wir sein gesamtes

radiertes Werk, das an 360 Blätter zählt, überblicken, entfaltet sich vor uns die konsequente Entwickelung eines Kunstgeistes so klar und festgefügt, wie kaum ein anderer Meister alter oder neuer Zeit sie bietet.

Die ersten Radierungen entstehen noch in der Leydener Periode, doch scheint Rembrandt die zwei von 1628 datierten Frauenköpfe später gänzlich überarbeitet zu haben, und nur in diesem Zustand sind sie auf uns gekommen. Das Selbstporträt von 1629 ist derb mit breiter Nadel auf das Kupfer skizziert. Häufig wiederholt er sein eigenes Bildnis in verschiedenen Auffassungen und Stellungen oder er bedient sich leicht erreichbarer Modelle von Strafsengestalten und Bettlern. Noch kämpft er mit der Technik, die Ätzung will nicht recht gelingen. Indessen beginnt er sie schon um 1630 etwas besser zu beherrschen und neben Köpfen und Einzelfiguren bringt er in diesem Jahre zwei neutestamentliche Scenen auf das Kupfer (B. 51 und 66), mit feiner Nadel zwar, aber mit angenscheinlicher Unsicherheit im Erzielen des beabsichtigten Effektes. Kräftiger und energischer behandelt sind die fünf Selbstbildnisse aus diesem Jahre und zahlreiche Bettlerfiguren, letztere bei Rembrandt, zwar unbeschönigte Bilder der Wirklichkeit, deren Erscheinung ihn malerisch interessiert, mit einem Zug moderner Empfindung für menschliche Misère, niemals als Karikaturen aufgefafst. Aus der Zeit seiner Übersiedelung nach Amsterdam 1632 stammt das erste Genrestück der Rattengifthändler (B. 121) und wahrscheinlich auch die Grofse Auferweckung des Lazarus (B. 73), eine umfangreiche Platte, welche trotz bedeutender Eigenschaften noch etwas leer und unsicher in der Haltung erscheint. Vielfach ändert und bessert Rembrandt an dieser ersten grofsen Arbeit, wie die zehn unter einander sehr verschiedenen Plattenzustände darthun. Einen ähnlich derben und breiten, aber volleren Vortrag der Strichführung versucht er in der Grofsen



Rembrandt van Rijn: Bettlerpaar.

Kreuzabnahme von 1633 (B. 81), auch hier mit den Unsicherheiten kämpfend, denen die Wirkung des Scheidewassers auf das Kupfer unterworfen ist, und denen er mit wiederholter Ätzung, mit dem Grabstichel und der Schneidenadel nachzuhelfen trachtet. Aber noch in demselben Jahre 1633 entsteht der Barmherzige Samariter (B. 90), ein in sich vollständig abgerundetes, höchst sorgfältig durchgebildetes Werk, mit dem die Periode der technischen Versuche gewissermafsen abschliefst. Die Ätzung ist hier rein und klar, die kalte Nadel ist in weitgehender, der Grabstichel in beschränkter Weise angewendet.



Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis (Ausschnitt).

Ruhiges Licht und klare Schatten erscheinen in zarter Stimmung über den Vordergrund und die lichte Ferne gebreitet. Die hier erreichte malerisch weitgeführte und detaillierende Behandlung bleibt für die nächsten Jahre mafsgebend. In der Verkündigung an die Hirten (B. 44) von 1634 ist sie auf blendende, nächtliche Lichteffekte angewandt. Die Bildnisdarstellung, welche bisher nur den Charakter gelegentlicher Studien hatte, tritt ebenfalls seit 1634 bedeutsamer hervor. Beiwerk hilft, die Persönlichkeit für den Beschauer genauer zu kennzeichnen, so im Porträt des Predigers Sylvius (B. 266), des Uytenbogaerd und der sogenannten Grofsen Judenbraut (B. 340), sämtlich von 1634. In den unmittelbar darauf folgenden Jahren scheint Rembrandt sich der Radierung, so viel man aus Datierungen

und sonst erschliefsen kann, verhältnismäfsig wenig zu widmen. Der mit der Jahreszahl 1638 versehene Goldwieger (B. 281) wird dem Meister von der neueren Kritik mit Recht abgesprochen, der grofse Tod der Maria (B. 99) von 1639 mit seiner Fülle physiognomischer Studien und ein Selbstbildnis sind die Hauptwerke aus diesem Zeitraum.

Mit frischem Eifer wirft er sich aber seit 1641 auf die Radierung, indem er ihr zugleich ein neues Stoffgebiet hinzu-



Rembrandt van Rijn:
Der Engel entschwindet der Familie des Tobias (Ausschnitt).

fügt, die Landschaftsdarstellung, in der seine Kunst die herrlichsten Triumphe feiert. In dem Jahrzehnt von 1641—1651 erstehen fast alle 28 Landschaftblätter, die man Rembrandt mit Sicherheit zuschreibt. Es sind Bilder seiner heimatlichen Umgebung, weite Ebenen mit freier, hoher Luft. Von dem mit einigen Hütten oder mit einer Baumgruppe accentuierten Vordergrund zieht der Blick in die von der weichen Seeluft der holländischen Niederung eingehüllte Ferne. Dem Beschauer

teilt sich die Stimmung des Künstlers mit, der sich in diese einfache Natur versenkt. So vollkommen sind die Mittel der Radierung gehandhabt, so fein die Nüancierung, so unfehlbar die Sicherheit der Perspektive, dafs wir vergessen, nur Weifs und Schwarz vor uns zu haben, denn diese Blätter scheinen Alles auszudrücken, was eine Malerei in Farben zu geben ver-



Rembrandt van Rijn: Christus predigend (Ausschnitt).

möchte. Rembrandts Landschaften sind in sehr verschiedener Weise behandelt, bald einfach, bald weit durchgeführt. In letzterer Hinsicht und in Bezug auf koloristischen Effekt wird man die Drei Bäume (B. 212) in erste Reihe stellen dürfen. Im Landgut des Goldwiegers (B. 234), der Six-Brücke (B. 208), der Ansicht von Omvaal (B. 209) u. a. ist mit den einfachsten Mitteln eine Wirkung erreicht, welche weitere Ausführung kaum

Rembrandt van Rijn: Die Landschaft mit dem Segelboot (Ausschnitt).

zu steigern vermöchte. Die kleine Landschaft mit dem Milchmann (B. 213), die zwei Bauernhäuser mit spitzen Giebeln (B. 214), die Landschaft mit dem Segelboot (B. 228) sind Juwele von erstaunlicher Zartheit der Nadelbehandlung und unvergleichlichem Duft der Ferne, andere, z. B. die Drei Hütten (B. 217), wie eine breite Malerei von grellem Sonnenlicht mit kühlen, tiefen Schatten.

In der Periode von etwa 1641 bis 1651 entstehen ferner die meisten jener Blätter, welche Rembrandts Namen vor allen populär gemacht haben, wie das berühmteste: Christus heilt die Kranken (B. 74), nach alter Tradition als Hundertguldenblatt bekannt. Es ist eine Hauptschöpfung Rembrandts an Grofsartigkeit und Originalität der Komposition und gilt von jeher als das vollendetste Werk der Radierkunst. Die Ätzung ist nur in untergeordneter Weise zu Hülfe genommen, und beinahe die ganze sichtbare Arbeit mittelst der Schneidenadel hervorgebracht. Nur die besten Abdrücke zeigen die volle Wirkung des Helldunkels und der malerischen Harmonie, ganz besonders die sieben bekannten Exemplare des ersten Plattenzustandes. Nachdem er wenige Abzüge genommen hatte, unterzog Rembrandt die Platte einer weitgehenden Umarbeitung, veränderte die Form des hohen dunkelen Gewölbes, unter dem die Scene vorgeht, u. a. m., so dafs Abdrücke des zweiten Zustandes — allerdings nur die besten — in mancher

Hinsicht selbständigen künstlerischen Wert neben denen des ersten besitzen.

Die zu völligen Existenzbildern ausgestalteten Porträts des Jan Six (B. 285), des Ephraim Bonus (B. 278) und des Künstlers Selbstporträt, das ihn am Fenster sitzend und zeichnend dar-



Rembrandt van Rijn: Das grosse Ecce Homo (Ausschnitt).

stellt (B. 22), stehen in Bezug auf Behandlungsart und Vollendung dem Hundertguldenblatt nahe.

Wie zu Beginn der fünfziger Jahre die Breite der Behandlung und das innere Feuer von Rembrandts Malerei sich noch weiter steigert, so erfährt auch seine Radierweise eine dementsprechende Wandlung. Die biblischen Vorgänge erscheinen wie geheimnisvolle Visionen in übernatürlicher Beleuchtung, so die gewaltige Darstellung der Kreuzigung (B. 78), als Die Drei

Kreuze bekannt. Verwandte Auffassung zeigen: Der predigende Heiland (B. 67), Die Anbetung der Hirten (B. 46), Christus am Ölberg (B. 75), Die Darbringung im Tempel (B. 50), die sogenannte Kleine Kreuzabnahme (B. 83) u. a. Wo volles Tageslicht herrscht, ist die Radierung wie eine breit skizzierte Federzeichnung behandelt, hier und da wirkungsvoll accentuiert. Den Typus dieser Behandlungsweise giebt die mit mächtiger Eindringlichkeit zum Beschauer sprechende Ausstellung Christi von 1655, das sogenannte Ecce Homo in die Quere (B. 76), diesem Blatt sind verwandt Christus in Emmaus (B. 87), Christus mit Maria und Joseph auf dem Heimgange aus dem Tempel (B. 60) u. a.

In dieser Periode sind es vorwiegend das Porträt und biblische Stoffe, die Rembrandt für die Radierung wählt, die Landschaftsdarstellung bleibt beiseite. Auch in den Bildnissen herrscht die geschlossene Beleuchtung, bei der das Licht sich aus grofsen Schattenmassen gleichsam herausarbeitet. Dieser Art sind die Bildnisse des Abraham Fransz (B. 273), des Alten Haaring (B. 274), des Goldschmidts Lutma (B. 276), der sogenannte Doctor Faustus (B. 270), und endlich das dem Format nach gröfste radierte Bildnis von Rembrandts Hand, der sogenannte Grofse Coppenol, etwa von 1658 (B. 283). Denselben Amsterdamer Schreibmeister hatte Rembrandt schon 1651 in einem etwas kleineren Blatt dargestellt (B. 282). Wir müssen annehmen, dafs Coppenols Persönlichkeit Eigenschaften besafs, die Rembrandt fesselten.



Rembrandt van Rijn:
Der alte Haaring (Ausschnitt).

Die spätesten datierten Radierungen Rembrandts sind Petrus und Johannes an den Pforten des Tempels von 1659 und die sogenannte Frau mit dem Pfeil von 1661; beide zeigen den Meister noch im Vollbesitz seiner Kunst und seiner Technik. Ja, Petrus und Johannes gemahnt fast mehr an die zwei Jahrzehnte zurückliegende, als an die Art der fünfziger Jahre. So lebte in Rembrandt damals die Kraft noch ungebrochen, wie in den besten Tagen seines vielgeprüften, ruhmreichen Daseins.

Zahlreiche Schüler bilden sich in Rembrandts Werkstätte oder folgen seiner Richtung, sein Einflufs erstreckt sich auf die gesamte holländische Kunst um ihn und nach ihm und geht weit über die Grenzen seines Landes und seiner Zeit hinaus.

Von Rembrandts unmittelbaren Schülern, die als Radierer in Betracht kommen, folgt ihm am treuesten Ferdinand Bol (1611 Dortrecht — Amsterdam 1681), der die Radierweise annimmt, die sein Meister in den vierziger Jahren ausgebildet hat. Die Behandlung Bols erscheint dünn, sowohl in den zahlreichen Studien- und Bildnisköpfen, die den Hauptteil seines Werkes ausmachen, wie namentlich in gröfseren Kompositionen, z. B. im Opfer Abrahams; dem Helldunkel fehlt die Geschlossenheit und Kraft. Die völlig gerechte Würdigung dieses, wie anderer Schüler Rembrandts wird nicht wenig durch den Umstand beeinträchtigt, dafs namentlich ihre Radierungen zu steter Vergleichung mit denen ihres Lehrmeisters herausfordern. Von J. G. van Vliet, der nur als Radierer bekannt ist, und über dessen Lebensumstände wir nicht unterrichtet sind, läfst sich vermuten, dafs er bei Rembrandt in die Lehre gegangen ist. Vliets Werk beläuft sich auf 92 Blätter, die teils nach Kompositionen Rembrandts, teils nach eigener Erfindung in engem Anschlufs an Rembrandts Manier wirkungsvoll ausgeführt sind. Kein direkter Schüler Rembrandts, aber ganz nach ihm gebildet, ist Jan Livens (Leyden 1607 — Antwerpen 1663). In seiner grofsen Auferweckung des Lazarus trifft Livens in überraschender Weise Rembrandts Stil der dreifsiger Jahre; fein und malerisch ist ein H. Hieronymus behandelt. Den Hauptteil seiner Blätter bilden, wie bei Bol, Köpfe in Rembrandts Geschmack. Auch Salomon de Koninck imitiert mit besonderer Geschicklichkeit derartige Bildnis- und Studienköpfe. Gerbrandt van den Eeckhout steht Rembrandt in seinen wenigen, glatt behandelten Radierungen ferner als in seiner Malerei. Pieter de Grebber kann nur als ein äufserlicher, derber Nachahmer Rembrandts gelten.

Im Laufe des XVII. und XVIII. Jahrh. entstehen von unbekannt gebliebenen Künstlern und Dilettanten gefertigt, eine Menge Radierungen, welche die Weise Rembrandts mit mehr oder weniger Glück nachahmen, nicht selten als bewufste Fälschungen und zur Täuschung der Liebhaber und Sammler. Erst die neuere Kritik hat angefangen, diese zahlreichen Pasticcios aus dem Werke Rembrandts endgültig auszuscheiden.

Der Hauptmeister der niederländischen Genremalerei, Adriaan van Ostade, (Haarlem 1610—1685) nimmt auch als Radierer eine hervorragende Stellung ein. Die vollendete Charakteristik seiner Gestalten, das Ebenmafs seiner Kompositionen verbindet sich in seinen Radierungen mit geistreicher Zeichnung und wohlthuender, silbertöniger Haltung. Auf kräftige Wirkung

geht er dabei nicht aus, sondern begnügt sich mit den einfachsten Prozeduren und leichter Nachhülfe mit der kalten Nadel. Ostade scheint die Radierung nicht wie Rembrandt als Erwerbsmittel betrieben zu haben, erst nach seinem Tode sind die Platten in zahlreichen Abzügen verbreitet worden, als sie in den Besitz seines Schwiegersohnes, eines Arztes und weiter in den Besitz von Verlegern gelangten, welche, um kräftigere Drucke zu erlangen, die Platten von verschiedenen Händen überarbeiten liefsen.

Ostade selbst ändert und bessert viel an seinen Radierungen. Nach einer ersten, oft unvollkommenen Ätzung pflegt er die Platten mit der trockenen Nadel allmählich in Harmonie und feinere Haltung zu bringen. Die hierdurch entstandenen Etats seiner Blätter gewähren interessante Einblicke in sein künstlerisches Thun. Nur an dieser Gruppe der Etats, die die eigenhändigen Arbeiten unentstellt zeigen, nicht aber an den späteren, retouchierten, kann der Kunstwert seiner Blätter voll ermessen werden. Die Zeitfolge der Radierungen Ostades ist mit Sicherheit nicht festzustellen, da nur acht seiner Blätter von 1647 bis in die siebziger Jahre (das späteste Datum 167. ist unleserlich) laufende Jahreszahlen tragen. Wie Rembrandt, so scheint auch Ostade seine Radierversuche mit Einzelfiguren und kleinen Köpfen, gelegentlich hingeworfenen Studien zu beginnen, später dürften die geschlossenen Kompositionen fallen. Von 1647 ist die Bauernfamilie im Zimmer und der bettelnde Violinspieler vor dem Hause, vom folgenden Jahre das der Familienvater genannte Blatt, von 1653 das Tischgebet in der Bauernstube. Einmal stellt sich der Künstler selbst in seinem Atelier an der Staffelei sitzend dar. Überaus vortrefflich ist in diesen Radierungen die Behandlung des weichen Lichts der Innenräume, das in wohlthuender Harmonie zu den friedlichen Scenen der Darstellung steht. Bei den ins Freie verlegten Kompositionen tritt die malerische Seite weniger hervor, der Hauptwert liegt hier im Zusammenbau und der Charakteristik der Figuren. Die beiden dem Umfange nach gröfsten Blätter Ostades, der Tanz in der Bauernstube und das Bauerngelage sind durch spätere Überarbeitung völlig entstellt und nur zu würdigen in den aufserordentlich seltenen ersten Abdrücken.

C o r n e l i s B e g a (Haarlem 1620 — 1664), Ostades Schüler, handhabt die Nadel mit grofser Bestimmtheit und Feinheit, die Gesamtwirkung ist, wie in seinen Gemälden, kräftig und voll, doch haben seine Radierungen oft eine ähnliche Glätte und Härte wie seine Malereien. Der von Adriaan Brouwer beeinflufste P i e t e r J a n s e n Q u a s t (Amsterdam 1606 — 1647) scheint sich in seinen stark mit dem Stichel nachgearbeiteten Radierungen Callot zum Muster zu nehmen.

Wenn Cornelis Dusart (1665—1704) wohl kaum mehr ein direkter Schüler Ostades gewesen sein kann, so ist er doch bestrebt, als sein getreuester Nachfolger zu erscheinen. Dusarts Radiertechnik ist dünner, enger und mehr sorgfältig kupferstecherisch als die Ostades, aber in seinen gelungensten Blättern, wie in der grofsen Dorfkirchweihe ist die Haltung hell und erfreulich und das Leben der Komposition im Geiste Ostades er-



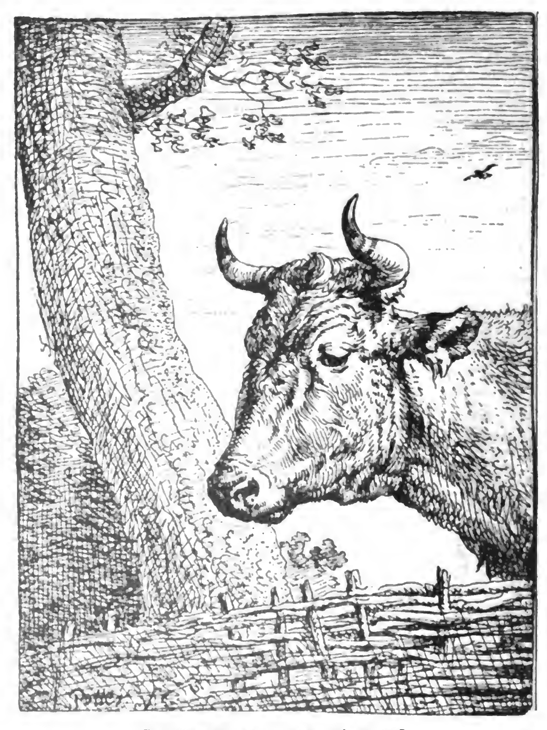
Adriaan van Ostade: Die Tricktrackspieler.

fafst. Platt und oft bis zur Karikatur outriert ist der späteste Nachtreter Ostades Nicolaus van Haeften (thätig in Antwerpen um 1690 — 1710).

Verglichen mit der Bedeutung, welche das Marinebild in der holländischen Malerei einnimmt, bleibt die Radierung auf diesem Darstellungsgebiet wenig umfangreich. Unter den in Betracht kommenden Künstlern ist Reynier Nooms, genannt Zeeman (1623 Amsterdam, gest. zwischen 1663 und 1668) der Bedeutendste, der namentlich die mit Schiffen belebte See einfach und wirkungsvoll darzustellen weifs. Die Holländer Ludolf Backhuisen, Abraham Stork und der in Ant-

werpen thätige Bonaventura Peters treten nur gelegentlich als Radierer von Seestücken auf.

Weit bedeutender als die Leistungen der Marinemaler sind die Schöpfungen der holländischen Tiermaler in der Radierung. Albert Cuijp (Dortrecht 1620 — 1691) wirft nur einige gelegentliche Viehstudien auf kleine Platten; Paulus Potter aber (Enkhuysen 1625 — 1654 Amsterdam) ist nicht minder der erste



Paulus Potter: Der Stierkopf.

Radierer von Tierstücken, als er der erste der Tiermaler ist. In den 18 Blättern, die wir von ihm besitzen, entzückt uns ebenso wie in seinen Gemälden, die Reinheit und Schärfe der Zeichnung, das Verständnis und die Treffsicherheit im Erfassen der tierischen Formen und die vollendete Abstufung der Gründe. In staunenswert einfacher Technik und dennoch mit vollkommener Anschaulichkeit weifs Potter die glatte Haut der Pferde, das rauhe Fell der Rinder zu geben. Licht und Luft fluten

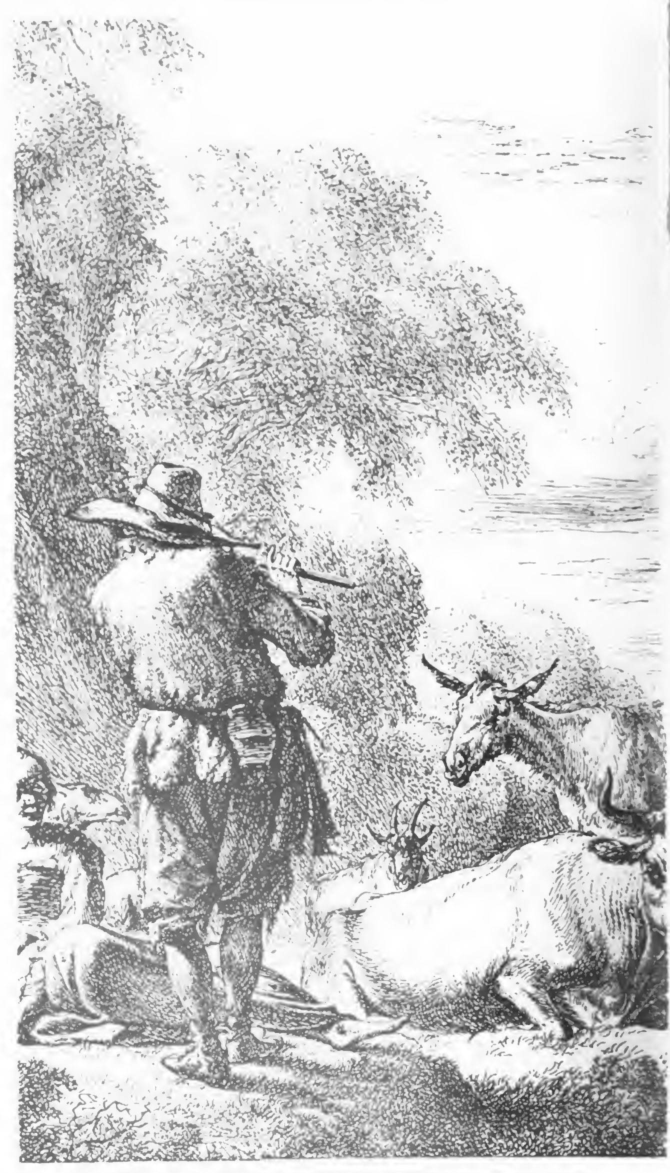
über die weit hinziehende Ebene. Schon die beiden Blätter mit Rind- und Schafherden von 1643, also aus seinem achtzehnten Jahre, zeigen ihn auf voller Höhe seines Könnens; den Preis wird man aber vielleicht den fünf Radierungen von 1652 geben, welche Pferde verschiedener Rassen in flachen Landschaften darstellen. Die Individualisierung und der Ausdruck des specifischen Tiercharakters machen, verbunden mit der Meisterschaft der Technik, diese Blätter zu unübertroffenen Hauptwerken der Radierung.

Während Potter nie über die Grenzen seiner Heimat hinaus gekommen war und keine Berührung mit Italien hatte, wird bei den Tiermalern, die teilweise schon vor ihm auftreten, teilweise sich nach ihm oder neben ihm bilden, das italienische Motiv herrschend. An der Spitze dieser Künstler steht Pieter van Laer (Haarlem um 1613, gest. 1673), der sechzehn Jahre in Rom zubrachte und daselbst 1636 eine Folge von Radierungen mit Darstellungen von Pferden, Rindern u. s. w. herausgab, in denen er als ein Vorläufer Potters auftritt.

Von van Laer mag Potter die scharf pointierende einfache Nadelführung angenommen und vielleicht überhaupt zur Radierung hingeleitet worden sein. Die beiden Haager Tiermaler Jan le Ducq (1636 bis nach 1690), ein Schüler Potters, und Jacob van der Does (1623 — 1673) stehen van Laer nahe.

Als der bedeutendste Meister der Tierdarstellung neben Potter darf, insofern die Radierung in Betracht kommt, Adriaan van der Velde (Amsterdam 1635 — 1672) genannt werden, der mit Potter die Fähigkeit gemeinsam hat, mit den einfachsten Mitteln der Radierung weitgehende malerische Wirkungen zu erzielen. Seine Tierdarstellungen sind von grofser Klarheit der Zeichnung und von demselben weichen, warmen Licht umflossen, das den Reiz seiner Gemälde bildet. Obwohl van der Velde nie in Italien war, inspirieren ihn die über die Alpen gewanderten holländischen Kunstgenossen, seine Kompositionen in italienische Scenerie zu verlegen. Der Beschauer wird kaum gewahr, hier nur eine Kunst zweiter Hand vor sich zu haben.

Nicolaas Berchem (Haarlem 1620 — Amsterdam 1683), wahrscheinlich von seinen Lehrern Pieter de Grebber und van Goyen zum Radieren angeregt, entnimmt seine Motive der römischen Campagna und ist sichtlich bestrebt, seinen Kompositionen den Charakter ernster Grofsartigkeit zu geben. Die Tiergruppen sind bei ihm sorgfältig zusammengestellt, nicht frei von Manierismus, der aber noch mehr in den menschlichen Figuren, in den wie flockigen Felsen und in dem zu allgemein behandelten Baumschlag hervortritt. Berchems Radierungen, deren es an 50 giebt, sind teils einfach und breit behandelt, teils mit grofser Delikatesse malerisch durchgeführt. Seinen alten Ruhm als Radierer verdankt er den Blättern der letzteren Art,

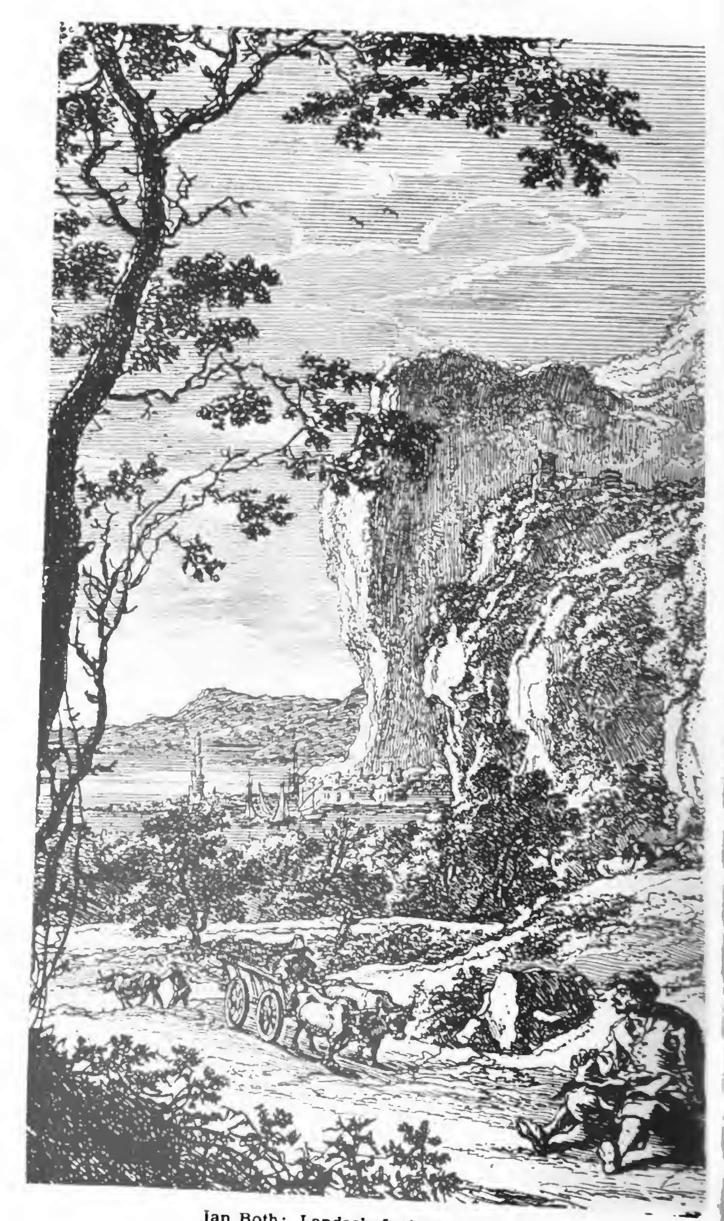


Nicolaas Berchem: Der flöteblasende Hirt (Ausschnitt).

wie dem unter dem Namen der Diamant bekannten, das einen flötespielenden Hirten darstellt, und der Rückkehr vom Felde von 1644. Nur die frühen Plattenzustände lassen die Eigenschaften dieser Blätter deutlich erkennen. Von Karel Dujardin (Amsterdam 1635 — Venedig 1678), dem Schüler Potters, besitzen wir 52 Radierungen, welche sämtlich zwischen 1652 bis 1660, während seines Aufenthaltes im Haag enstanden sind. Potters Einflufs ist namentlich erkennbar in einer Reihe kleiner Blätter, die Hunde, Schweine und Rinder in behaglicher Ruhe darstellen. Aufserdem tritt Dujardin, wenn auch nur mit wenigen Stücken, doch in bedeutsamer Weise, als Radierer von Landschaften auf, italienischen Veduten, von edlem wohldurchdachtem Aufbau. Das helle warme Licht, das seinen Gemälden eigen ist, zeichnet auch diese in silbrig grauem Ton gehaltenen, wie im Sonnenlicht schwimmenden Radierungen aus.

Mit diesem Teil seiner Schöpfungen gehört Dujardin der Gruppe holländischer Künstler an, die das Studium und die Darstellung der italienischen Landschaft pflegen. Sie haben damit eine Erbschaft ihrer vlämischen künstlerischen Vorfahren übernommen, aber an die Stelle der Phantastik eines Paul Bril ist jetzt der Sinn für naturwahre Auffassung und feines Abwägen der Linien und Töne getreten.

Mit aufserordentlich zarter Nadel radiert Bartolomäus Breenberg (Deventer 1599 — Amsterdam vor 1659) römische Ansichten, später nimmt er eine breitere Manier an, in der er sein grofses Hauptblatt: Joseph verteilt Getreide ausführt. Thomas Wijck radiert zuerst Genrescenen, die der Richtung Ostades nahe stehen, dann aber italienische Staffagelandschaften, Jan Gerritz Bronkhorst Capagnaveduten in der Weise Poelenburgs. Jan Both (Utrecht 1610 — 1652) ist als Maler, wie als Radierer der hervorragendste unter den holländischen Darstellern idealisierter Landschaften, die aus Motiven der italienischen Natur aufgebaut sind. Mit fein abgewogenem, nur einfache Mittel der Ätzung verwendendem Vortrag bringt er die Pracht seiner im Sonnenglanz daliegenden Landschaftsbilder zur Geltung. Jan Boths Schüler Willem de Heusch (geb. Utrecht? 1638?, gest.?) kommt in seinen besten Stücken dem Lehrer nahe. Andries Both, der Bruder Jan Boths radiert italienische Volksscenen in häufig outrierter Zeichnung. Hermann Swanevelt (Woerden 1620 — Rom 1690) lehnt sich teils an Jan Both, teils an Claude Lorrain an, und komponiert seine Ideallandschaften als Scenerien der biblischen oder mythologischen Vorgänge. Jan van Ossenbeck (Rotterdam 1627 — Regensburg 1678) tritt als Radierer von italienischen Landschaften und Gebirgsscenen auf. Ihm einigermafsen verwandt ist Adriaan van der Kabel.



Jan Both: Landschaft (Ausschnitt).

Die holländischen italienisierenden Landschafter entfernen sich um die Wende des XVII. zum XVIII. Jahrh. von der Wahrheit und Frische der Auffassung, durch welche die heimische Kunst zu ihrer Höhe gestiegen war. An die Stelle des intimen Naturstudiums tritt immer mehr das Komponieren von Ideallandschaften aus Reminiszenzen an Tizian, Claude und Poussin, wie dies Abraham Genoels (Antwerpen 1640 bis 1723) und Jan Glauber (Utrecht 1646 — 1726) in ihren Radierungen thun.

Die Radierung teilt das Schicksal der holländischen Malerei, in allmähliche Verflachung überzugehen. Eine verhältnismäfsig erfreuliche Erscheinung innerhalb der späteren Zeit bildet der fruchtbare und erfindungsgewandte Illustrator Jan Luiken (Amsterdam 1649 — 1712), der zwar ziemlich leer und manieriert zeichnet, aber die Nadel mit grofser Routine handhabt. In noch höherem Mafse gilt dies letztere von Romain de Hooghe (Amsterdam 1638 — Haarlem 1708) der historische Scenen, Porträts, Stadtansichten und Landschaften in grofsen, sehr effektvollen Blättern überaus flott und breit radiert.

V.

DER KUPFERSTICH IN FRANKREICH

Die Stechkunst zeigt in Frankreich in ihrer ersten, bis gegen das Ende des XVI. Jahrh. währenden Periode einen unselbständigen und schwankenden Typus. Die daselbst auftretenden Künstler stehen bald unter deutschem, bald unter italienischem Einflufs, so dafs sich die französische Schule anfänglich weit mehr durch ihre Besonderheit im Verarbeiten fremder Elemente, als durch Selbständigkeit kennzeichnet. Stiche französischen Ursprunges kennen wir erst aus der Spätzeit des XV. Jahrh., so eine Madonna mit Heiligen im Berliner Kabinet, in der Zeichnung auffallend verwandt den französischen Holzschnitten aus derselben Zeit.

1488 erscheint in Lyon ein Nachdruck der Breydenbachschen Reisebeschreibung mit Kupferstichkopien nach den grofsen Städte-Ansichten, die in der Mainzer Originalausgabe von 1486 in Holz geschnitten sind, Kopien, die eine nur geringe Fertigkeit im Stechen zeigen und von einem Goldschmied gearbeitet sein mögen. Altertümlichen Charakter zeigen die Stiche des Noel Garnier, der zwischen 1519 bis 1540 Dürer und Beham in gotisierender Weise nachahmt. Erst durch Jean Duvet (geb. zu Langres 1485) erlangt der Kupferstich in Frankreich einige künstlerische Bedeutung. Duvet bildet sich nach oberitalienischen Meistern, scheint die Kunst Lionardos — vielleicht aus zweiter Hand — zu kennen, formt seine rauhe und unregelmäfsige Stichelführung nach italienischen Vorbildern, ahmt aber daneben auch Dürer nach. Die phantastische Erfindung, der Figurenreichtum und die Menge des Beiwerks, das Duvet anbringt, machen seine Blätter trotz grofser künstlerischer Schwächen doch anziehend. Der mafsvollen Verkündigung scheint ein florentinisches, der komplizierten, Gift und Gegengift genannten Allegorie ein lionardeskes Motiv zu Grunde zu liegen. Die 24 Darstellungen zur Apokalypse sind zwar von Dürer beeinflufst, legen aber für die Erfindungsgabe Duvets immerhin ein günstiges Zeugnis ab. Parallel mit der Lyoner Holzschneider- und Illustratoren-Schule entwickelt sich ebenda eine Gruppe oder

Schule von Stechern, die aber an Bedeutung jener nicht gleichkommt. Zu diesen Stechern gehört Claude Corneille, ein geringer Künstler, der den späteren deutschen Kleinmeistern einigermafsen verwandt ist, aber mehr der italienisierenden Tendenz huldigt.



Jean Duvet: Darstellung zur Apokalypse (Ausschnitt).

Die gotischen Initialen J. G. werden jetzt wohl mit Recht auf Jean Gourmond gedeutet, der zuerst als Buchdrucker in Paris um 1506 auftritt und 1522 bis 1526 in Lyon zu arbeiten scheint. Er zeigt in seinen kleinen Blättchen anmutige, von Italienern beeinflufste Kompositionen und zarte kleinmeisterliche Stechweise. Gelegentlich kopiert er auch deutsche Kleinmeister. Gourmond liebt es, die Darstellung in Renaissance-Architekturen

zu versetzen und deren reiche Perspektive mit Betonung vorzubringen.

Stephanus (Etienne) Delaulne (geb. 1519 angeblich zu Orleans) ist ein hervorragender Repräsentant der kleinmeisterlichen Richtung und der Hauptmeister des Kupferstiches im Frankreich des XVI. Jahrh. Er verfügt über eine zarte detaillierende Stechweise und hat eine an Campagnola erinnernde Manier, kleine Punkte zwischen die Stichelstriche einzustreuen. Seine Erfindung ist ziemlich banal, aber seine Blätter, namentlich die kleinen und kleinsten Formates sind zierlich und gefällig. Wie die deutschen Kleinmeister, ist auch er sehr geschickt im Ausführen ornamentaler Kompositionen. Das Werk Etiennes zählt über 400 Blätter. Er soll lange in Strafsburg thätig gewesen und daselbst 1595 gestorben sein.

Pierre Woeiriot (geb. zu Bonzey um 1530, thätig bis nach 1589) erscheint in seinen Figurenkompositionen von den gleichzeitigen italienisierenden Niederländern namentlich von Heemskerk abhängig und auch in seiner Stechweise ein Nachahmer der niederländischen Richtung. Seine ziemlich trockene geistlose Behandlung wird belebt durch die reiche ornamentale Erfindung, mit der er seine zahlreichen Bildnisstiche einrahmt. Woeiriot soll zeitweise in Rom und in Augsburg gearbeitet haben. Auch er ist ein sehr fruchtbarer Künstler, dessen Werk aus etwa 400 Blatt besteht.

Die Bedeutung des Baumeisters und Radierers Jacques Androuet Ducerceau (geb. Paris um 1510, gest. um 1585) liegt mehr in seinem Wirken für die Gestaltung der französischen Renaissance-Ornamentik, als in seiner Thätigkeit als Radierer. In einfacher Manier und fester Zeichnung giebt er eine grofse Menge antiker Architekturen, Ornamente u. dergl. heraus, auch ein grofses Werk über französische Bauten. Viele der Blätter, die seinen Namen tragen, sind ohne Zweifel nicht eigenhändige Arbeit, sondern Werkstattarbeit oder Verlagsartikel Ducerceaus.

Für die Gestaltung der französischen Kunst wird in diesem Zeitraum die sogenannte Schule von Fontainebleau von entscheidender Bedeutung. Unter der Bezeichnung Schule von Fontainebleau begreift man die Künstler, die Franz I. 1550 und weiterhin zur Ausschmückung der königlichen Schlösser aus Italien an seinen Hof berief; an ihrer Spitze stehen Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio und Franzosen, die sich den Italienern anschliefsen.

Die Ausläufer der Schule Raffaels und der Schule Michelangelos beeinflufsten so durch Vermittelung der nach Frankreich ziehenden italienischen Künstler die französische Kunst. Übertriebenheit der Formen, gesuchte Grofsartigkeit, kurz das Gegenteil von Einfachheit und Natur sind die charakteristischen

Eigenschaften der Schule von Fontainebleau, allerdings teilweise aufgewogen durch grofses technisches Können und Virtuosität im Erzielen dekorativer Wirkung. Verschiedene Maler der Schule üben Kupferstich und Radierung, wie Antonio Fantuzzi, Léonard Tiry, Guido Ruggieri, während eine Menge anonymer Blätter derselben Kunstrichtung daneben bezeugen, dafs noch viele andere, ihrem Namen nach uns unbekannte Künstler für die Reproduktion thätig waren. Radierung und Stich empfangen indess durch jene Schule keine neuen oder nachhaltigen Impulse. Erstere wird breit und rein zeichnend, wenig ins Einzelne ausführend behandelt; ebenso werden von den Künstlern, die hierher gehören, die feineren und malerischen Qualitäten des Kupferstiches vernachlässigt und alles Gewicht auf die Darstellung allein gelegt.

Die Vorliebe für den Porträtstich tritt bei den Franzosen schon im Verlaufe des XVI. Jahrh. hervor, und diese Kunstgattung, in der die französichen Stecher späterhin ihr bestes Können entfalten, findet steigende Aufnahme und Pflege. Im XVI. Jahrh. dringen aber die französischen Künstler noch nicht zu selbständiger Auffassung durch. Sie bleiben von den Niederländern und Italienern durchaus abhängig, und für die Zeichnung, wie für die stecherische Behandlung fehlt es zunächst noch an fester Schulung und guter Tradition. Zu nennen sind die Porträtisten Jean Rabel und Thomas de Leu (1560 bis nach 1612), letzterer ein ziemlich geschickter Nachahmer des Crispin de Passe.

Während der französische Kupferstich im XVI. Jahrh. eine im Ganzen nur untergeordnete Stellung einnimmt, gelangt er im Anfange des XVII. Jahrh., getragen durch einige grofse Künstler, zu universeller Bedeutung. Vorerst bilden aber die jetzt auftretenden Stecher keine zusammenhängende Schule.

Jacques Callot (Nancy 1592 — gest. ebenda 1638) ist ein Radierer von aufserordentlicher Originalität. Seine abenteuernde Jugendzeit hatte ihn zu scharfer Beobachtung des Lebens der niederen Volksklassen angeleitet, aber, so unbeschönigt Callots Darstellungen von Bettlerscenen und des Treibens des rohen Kriegsvolkes auch sind, das Erfassen der charakteristischen Züge, die klare, scharfe Zeichnung und Sicherheit im Aufbau komplizierter Gruppen giebt seinen Arbeiten besonderen Wert. Er radiert in präziser Strichführung, die namentlich in den durchgeführten Blättern fast wie Grabstichelarbeit wirkt. Doch weifs er ebenso geschickt, geistreich und leicht hinwerfend auf dem Kupfer zu skizzieren. Vielfach nachteilig erscheint Callot von den italienischen Manieristen beeinflufst, unter denen er seine Lehrjahre durchgemacht hat; seine biblischen und historischen Kompositionen bleiben uns durch ihre gesuchte Grofsartigkeit ungeniefsbar. In Teufeleien und Karikaturen rivalisiert

seine Phantasie mit den Breughel und Bosch. Die Versuchung des hl. Antonius gilt als berühmtes Beispiel abstruser Spukhaftigkeit. Aber, wo er nach dem Leben und nach eigener Beobachtung schafft, findet sein starkes Talent den Weg zu treuer Auffassung. Den künstlerischen Ruf Callots begründete das grofse Blatt: der Jahrmarkt von Madonna della Imprunetta (bei Florenz) mit der unübertrefflichen Darstellung einer tausendköpfigen Menge. Als ihn 1624 die Infantin Isabella Clara Eugenia nach Brüssel berief, damit er die Belagerung von Breda bildlich



Jacques Callot: Aus der Folge der Misères de la Guerre (Ausschnitt).

darstelle, erledigte er sich dieser schwierigen Aufgabe, indem er die topographisch genaue Abbildung der Festung und ihrer Umgebung mit einer lebendigen Darstellung der Heeres- und Menschenmassen erfüllte. Die zwei Folgen der Misères de la Guerre geben ein erschreckendes, vielleicht kaum übertriebenes Bild des Elends, welches die Kriegführung jener Zeiten im Gefolge hatte, und das Callot aus eigener Anschauung allzuwohl kannte. Sein Werk umfafst an 1500 Blätter. Callot darf unter die Bahnbrecher der neuen Richtung, welche die holländischen Meister später erfolgreich einschlagen, und unter die Vorläufer Rembrandts gezählt werden. Abraham Bosse (Tours 1605 — Paris 1678) steht durch seine Radiertechnik und

seine treue Lebensauffassung Callot in gewissem Sinne nahe; er ist ein Schilderer des Lebens der höheren Stände, darin den gleichzeitigen Holländern, von denen er vielleicht gelernt hat, z. B. dem Dirk Hals, verwandt.

Der Lothringer Claude Gellée, gewöhnlich genannt Claude Lorrain (geb. 1600 Champagne — gest. 1682 Rom), einer der gröfsten Landschaftsmaler, der Schöpfer der sogenannten heroischen Landschaft, mufs, obwohl er fast stets in Rom thätig war, füglich der französischen Schule zugezählt werden. Wegen der etwa 27 Radierungen, die von ihm herrühren, gebührt ihm in der Geschichte dieses Kunstzweiges ein hervorragender Platz, wenngleich nicht alle seiner radierten Blätter auf der Höhe seiner Malereien stehen. In der Radierung bleibt er Dilettant, nur gelegentlich greift er zur Nadel, und die Behandlung seiner Blätter ist sehr ungleich. Es wird angenommen, dafs Claude die Anregung zum Radieren durch Callot in Nancy empfangen habe, dafs seine ersten Versuche in das Jahr 1628 fielen und dafs der mit ihm eng befreundete deutsche Maler und Schriftsteller Joachim von Sandrart ihn im Ätzen unterwiesen habe. Der Seesturm von 1630 ist mit ziemlich feiner Nadel und mit bemerkenswerter Sicherheit im Effekt ausgeführt, trotzdem zeigen später datierte Blätter merkwürdige und unerklärbare Schwankungen der Behandlungsweise. Die Furth von 1634 lehnt sich offenbar an Elsheimer an, der ja auch sonst auf Claude einwirkt, sie ist breit und fast rauh radiert; diesem Blatt ähnlich ist die Entführung der Europa, während im Campo vacino von 1636 sich ein starker Einflufs Callots auf Claude Lorrain geltend macht. Aber aus demselben Jahre 1636 stammt der Ochsenhirt — eine Rinderheerde Wasser durchschreitend —, ein Meisterwerk an Feinheit des Lichteffekts und der warmen Abendstimmung, dem unter den Blättern Claudes nur noch der Sonnenaufgang an die Seite gestellt werden kann. Nach 1637 tritt eine lange Unterbrechung seiner Radierthätigkeit ein. Erst 1651 greift er wieder zur Nadel. Von da an entsteht eine Reihe gröfserer Blätter: die Wandernde Herde beim Gewitter, Mercur und Argus, Apollo und die Jahreszeiten, der Ziegenhirt, Stücke, die zu den bedeutendsten Claudes gehören, sich in der Behandlung zuweilen den besten der ersten Periode nähern, ohne jedoch etwa den Ochsenhirt an malerischer Wirkung ganz zu erreichen.

Von den übrigen Künstlern, die im XVII. Jahrh. die Träger der französischen Malerei sind, haben zwar die meisten die Radiernadel gehandhabt, aber nur wenige sind über gelegentliche Versuche hinausgekommen. Eigentliche Fortbildung empfängt die Radierung durch sie nicht, denn sie beschränken sich auf die einfachsten Ausdrucksmittel und geben ihren Blättern selten eine malerische Durchbildung. Doch haben diese Radierungen

als authentische Werke einen, echten Handzeichnungen vergleichbaren, Wert. So die Blätter des Gaspar Dughet, Laurent de la Hire, François Millet, Sebastien Bourdon und Anderer. Jacques Stella hat in seiner Schwester Claudine Baussonet Stella eine getreue Interpretin. Stefano della Bella, obwohl von italienischer Herkunft (1610—1670) darf, da er hauptsächlich in Paris thätig ist, den Franzosen zugezählt werden, um so mehr, als er in die Fufsstapfen Callots tritt. Er ist ein tüchtiger Zeichner, der mit zarter Nadel fein ausgeführte Blättchen fertigt und, z. B. in seiner Ansicht des Pont Neuf, in der richtigen Verteilung einer Menge kleiner Figürchen seinem Lehrmeister sehr nahe kommt.

Von gröfserer Bedeutung als die persönliche Thätigkeit der französischen Maler im Gebiete der Radierung ist der Einflufs, den sie auf den Kupferstich ausüben. Wie um Raffael und Rubens, so entstehen Stecherschulen auch um die leitenden Meister der Pariser Malerei. Doch stehen in Frankreich die Stecher in keiner so unmittelbaren Beziehung zu den Werkstätten der Maler, wie dies etwa in der Schule des Rubens der Fall war. Der Richtung der französischen Kunst auf den grofsen historischen Stil entsprach es, dafs die Stecher eine ihrer Hauptaufgaben auch darin zu suchen hatten, die jetzt als klassisch anerkannten Kompositionen Raffaels und anderer Meister des italienischen XVI. Jahrh zu reproduzieren. Einen der ersten Plätze nimmt in dieser Hinsicht Gérard Audran ein, das begabteste Mitglied einer Stecherfamilie, die mehr als ein Jahrhundert in derselben Richtung thätig blieb. Audran (Lyon 1640 — Paris 1703) bildet eine ihm eigentümliche, sehr wirksame Behandlungsart aus, indem er klare, derbe Radierung in regelmäfsigen Linienzügen mit Grabstichelarbeit verbindet, und so ein kräftiges Zusammenfassen der Komposition auf grofsen Flächen und eine energische Haltung erzielt. Sein Hauptwerk sind die Schlachten Alexanders in gröfstem Format, nach den riesigen Malereien Lebruns. Schon vorher hatte Audran in Rom vier grofse Platten nach Domenichino gefertigt.

Wie Lebrun in Audran, so fand Vouet seinen Interpreten in Michel Dorigny, der eine Radierweise übt, welche die Führung des Stichels nachahmt. Nach Lebrun und Simon Vouet arbeiten noch mehrere gleichzeitige Stecher, wie Pierre Daret, Gilles Rousselet u. a.

Die aufs Grofse gehende, breite Führungsweise des Grabstichels, die Villamena in Italien angebahnt, und Goltzius und seine Schule zur Vollkommenheit gebracht hatte, findet in Frankreich in Claude Mellan (Abeville 1596 — Paris 1688) einen Vertreter von so aufserordentlichem technischen Talent, dafs durch die Bravour des Machwerkes seine unleugbare künstlerische Begabung fast in den Hintergrund gedrängt wird. Mellan

stellt sich die Aufgabe, reliefartig plastische Wirkung mit scheinbar einfachsten Mitteln zu bewirken. Er führt in kühnem Schwunge ungekreuzte Strichlagen über alle Formen hinweg und erzielt die Modellierung allein dadurch, dafs er die Stichelzüge im Schatten entsprechend verdickt und gegen die Höhen abschwächt. Diese Behandlung ist bei ihm zu frappanter Virtuosität ausgebildet, so dafs er unternehmen kann, in einem Schweifstuch der Veronika den Christuskopf mit einer einzigen Spirallinie zu bilden, die auf der Nasenspitze ihren Anfang



Claude Mellan: Bildnis (Ausschnitt).

nimmt. Aber abgesehen von solcher Künstelei, hat Mellan mit seiner spezifischen Manier Wirkungen erzielt, die seinen Arbeiten dauernden Wert verleihen, so in seinen halblebensgrofsen Köpfen, im Johannes in der Wüste, Jacob und Rahel am Brunnen nach Tintoretto u. a. Ganz besonders frei und geistreich sind manche seiner kleineren Bildnisblätter. Vermöge seiner langen Wirksamkeit, die sich bis an das Ende des XVII. Jahrh. ausdehnt, steht Mellan inmitten seiner französischen Kunstgenossen dieser Periode als antiquierte Erscheinung da.

Unter der Regierung Ludwigs XIV. bricht für die französische Stechkunst eine Periode der Blüte an, die erst mit der Revolution ihr Ende findet. Dieser nachhaltige Aufschwung wird bewirkt und getragen durch die Vorliebe und die Pflege, die der Porträtstich in Frankreich findet. Als die niederländische Stecherschule in Verfall gerät, tritt Frankreich ihre Erbschaft an, und wesentlich der Bildnisstich ist es, durch den die französische Schule die Führung im Gebiete der Kupferstechkunst jetzt erlangt und so lange glänzend behauptet. Die frische, unbefangene Auffassung der Niederländer bleibt den Franzosen versagt, im Porträt sind sie bestrebt, die Persönlichkeit bedeutsam und vornehm, wie losgelöst von den Zufälligkeiten der momentanen Erscheinung, darzustellen.

Wenn man von Claude Mellan absieht, der eine Richtung repräsentiert, die in Frankreich ohne direkte Nachfolge bleibt, kann man an die Spitze der französischen Porträtisten Jean Morin stellen (Paris um 1600 — um 1666), einen Schüler Philippe de Champagnes, der in seiner Behandlung der Platte an van Dyck erinnert. In einer Verbindung von Radierung und Stich modelliert er die Fleischpartien mit geätzten Punkten und erzielt einen sehr vollen malerischen Effekt, so in dem Bildnis des Bentivoglio nach van Dyck, dem des Buchdruckers Vitré u. a. m. Die Einwirkung der niederländischen auf die französische Kunst vermittelt aber Keiner mit gröfserem Erfolg, als der Antwerpener Gérard Edelinck (1640 — Paris 1707), ein Schüler des Cornelius Galle, der sich weiterhin bei Poilly den eleganten Vortrag der Franzosen aneignet. Seine bedeutende ursprüngliche Begabung und das Element niederländischer Kunstart, das er sich in seiner zweiten Heimat zu bewahren weifs, läfst ihn seine Pariser Kunstgenossen an Energie der Zeichnung und Frische der Auffassung übertreffen. Edelinck wird mit Recht den gröfsten Meistern des Grabstichels zugezählt. Die Höhe seines Könnens scheint er rasch zu erreichen und behauptet sich auf ihr ohne merkliche Schwankung seine ganze Laufbahn hindurch, in der er fast 400 Blätter hervorbringt. Unter den zum Teil sehr umfangreichen Stichen, die Edelinck nach älteren Meistern fertigt, sind vor Allem berühmt die Heilige Familie nach Raffael und das Reitergefecht Lionardos nach einer Kopie von Rubens, wertvoll als Verbildlichung des verlorenen Originals. Näher als dem Stil der alten Maler, stand Edelincks Auffassung der Richtung Lebruns, dessen Familie des Darius und büfsende Magdalena er in congeniale Meisterwerke des Grabstichels übersetzt. Seinen Ruhm begründen aber ganz besonders die Bildnisse nach Philippe de Champagne, Largillière, Rigaud, Lebrun, und nach eigener Zeichnung. Feinheit der Formen, Harmonie und Geschlossenheit der Wirkung, eminente, aber nirgends vordringliche Vir-

tuosität der Stichelführung sind Eigenschaften, die fast alle Bildnisse Edelincks gleichmäfsig auszeichnen. Vielleicht gebühren den Porträts Philippe de Champagnes, des Nathaniel Dilger, John Drydens, Martin Desjardins die ersten Plätze unter seinen Arbeiten. Die Physiognomien fast aller hervorragenden Persönlichkeiten der Umgebung Ludwigs XIV. hat er fixiert. Das Bildnis des Königs hat Edelinck nicht weniger als



Gérard Edelinck: Die büssende Magdalena nach Lebrun (Ausschnitt).

vierzehn Mal, oft in allergröfstem Format, in verschiedenen Lebensaltern gestochen.

Robert Nanteuil (geb. 1618? 1623?, gest. Paris 1678) ist der vorzüglichste Repräsentant der Porträtsauffassung, die man als spezifisch französisch bezeichnen kann. In seinen Anfängen schwach, entwickelt sich sein Talent erst, als es sich dem Porträtstich zuwendet. Mellans breite Weise, der er zuerst nacheifert, verläfst er bald, um sich der Rubensschen Schulrichtung, vor Allem Edelinck anzuschliefsen. Auf dieser Grundlage bildet er seinen individuellen, aufserordentlich harmonischen, weichen und glänzenden Vortrag. Auf einem einfach gehaltenen, schraffierten Hintergrund, in einer ebenfalls einfachen Umrahmung erscheinen seine Köpfe und Halbfiguren



Robert Nanteuil: Bildnis des Nicolas Foucquet (Ausschnitt).

in vornehm ruhiger Haltung. Van Dyck ist hierfür sein Muster und Vorbild. Den Gewändern ist grofse Sorgfalt gewidmet, sie sind untergeordnet, aber fein berechnet, um den Kopf hervortreten zu lassen, auf den der Stecher seine ganze Kunst konzentriert. Nanteuil ist Meister in der Behandlung und Modellierung des Fleisches, für das er ein System zarter, spitz

verlaufender Striche verwendet. In der Mehrzahl der Fälle sticht Nanteuil nach eigenen, nach dem Leben gemachten Zeichnungen. Diesen Bildnissen rühmen die Zeitgenossen höchste Ähnlichkeit nach, sie wirken auch auf uns überzeugend treu, wenn man von der Emphase absieht, die der französischen Kunst der Zeit anhaftet. Nanteuil ist mehr Porträtist der Männer als der Frauen; Pomponius de Bellièvre, Jean Loret, der Marquis von Castelnau zählen zu seinen hervorragendsten Stücken. Wenn er es unternimmt, Bildnisköpfe in natürlicher Gröfse, ja sogar überlebensgrofs zu stechen, so scheitert seine Kunst an den Schranken, die dem Kupferstich seiner Natur nach gezogen sind, doch ist, z. B. in einem lebensgrofsen Brustbild Ludwigs XIV., dem Grabstichel eine staunenswerte Leistung abgezwungen.

Neben Edelinck und Nanteuil nehmen die aus Abeville stammenden Brüder François und Nicolas de Poilly eine hervorragende Stellung ein. Ersterer, der seine Ausbildung in Italien empfangen und nach italienischen Meistern gearbeitet hat, sticht während seines späteren Aufenthaltes in Paris meist Bildnisse in glänzender, aber etwas trockener Art. Er wird übertroffen von seinem jüngeren Bruder und Schüler Nicolas, der sich durch aufserordentliche Schärfe und Klarheit der Behandlung hervorthut. Doch vermag er in seinen übrigens wirkungsvollen und harmonischen Bildnissen zu feinerer Charakteristik der Persönlichkeit selten durchzudringen.

Hatten schon die eben genannten Brüder Poilly das technische Element in ihrer Stecherei allzusehr betont, so erscheint solches Hervortreten der technischen Struktur noch weiter gesteigert bei Antoine Masson (Louvry 1636 — Paris 1700), der in Hinsicht auf Energie des Grabstichels fast Goltzius an die Seite gesetzt werden könnte, dem aber sein enger künstlerischer Horizont und seine anfängliche Schulung als Goldschmied einen Zug handwerklicher Routine geben, den er nie völlig los wird. Doch mufs man Bildnissen, wie denen des Guillaume de Brisacier, der Herzogin von Guise u. a. ein immerhin bedeutendes Verdienst zuerkennen, und sein Hauptblatt Christus in Emmaus nach Tizian ist eine, innerhalb der Auffassungsweise der Zeit vortreffliche Interpretation der Malerei des venezianischen Meisters.

Pieter van Schuppen (geb. Antwerpen 1623, thätig in Paris), der gleichzeitig mit Edelinck nach Paris kam, ist neben ihm der vorzüglichste Repräsentant jener Niederländer, die sich dem französischen Geschmack teils anpassen, teils ihm eine neue Richtung weisen. Seine Hauptthätigkeit ist ebenfalls das Bildnis, die Stechweise breit, auf kräftige Betonung der Formen ausgehend. Ihm ähnlich ist sein etwas jüngerer Landsmann Nicolas Pitau. Hier sind ferner zu erwähnen

die Franzosen Jean Lenfant, Antoine Trouvain, Jean Louis Roullet.

Während der Porträtstich die äufsere Erscheinung fast aller Persönlichkeiten überliefert, die für das Frankreich der Ludwige von Bedeutung sind, werden, gewissermafsen als Ergänzung zu den Bildnissen, grofse Prachtwerke ausgeführt, die historische Zeitereignisse und Feierlichkeiten mit gröfster Genauigkeit in der Wiedergabe der Trachten, der Örtlichkeit und aller Nebendinge festhalten (Le Sacre de Louis XV. u. a.). Eine besondere Liebhaberei herrscht ferner für die sogenannten Almanache, Kalenderblätter, bei denen eine typographische Kalendertafel von einer überreichen gestochenen Umrahmung, in oft kolossalem Format eingefafst wird. Diesen ähnlich sind die Thesen, Gedenkblätter der akademischen Darlegung und Verteidigung eines wissenschaftlichen Themas, dessen Text auf diesen Blättern von weitschweifigen allegorischen Darstellungen eingerahmt erscheint. Neben vielen geringen führen auch Künstler wie Edelinck und Nanteuil solche Thesen aus, deren Platten ihrer Kostspieligkeit wegen allerdings nicht blofs für eine einzelne Gelegenheit dienten.

Die aufserordentliche Bauthätigkeit und der rege Betrieb aller der Ausschmückung dienenden Künste gab Anlafs zu prachtvollen Publikationen, welche die königlichen Bauten und ihre Dekorationen in grofsen Stichen darstellen. Der Ornamentenstich hat in Jean Lepautre (Paris 1617—1682) einen ausgezeichneten Vertreter, der in weicher, biegsamer Weise eigene und fremde Entwürfe radiert und in unerschöpflicher Erfindung und Fruchtbarkeit über 2000 Platten hinterläfst. Sein Zeitgenosse Jean Berain bewegt sich im Stil der Raffaelschen Loggien, in klassizistischer Richtung.

Ludwig XIV. fafste den Plan, alle hervorragenden Kunstwerke seiner und früherer Zeiten, alle Gemälde der königlichen Schlösser, diese selbst, ferner die königlichen Gärten und die öffentlichen Bauten in einem Gesamtwerk von unerhörtem Umfange als Cabinet du Roi stechen zu lassen. Der Plan gelangte nicht zur Durchführung, aber die Platten, die dazu gesammelt wurden, bilden die Grundlage der Chalcographie du Louvre, eines Institutes, das, ähnlich wie die Päpstliche Chalcographie in Rom die Pflege des Kupferstiches, den Druck und die Herausgabe von Stichen von Staatswegen zu betreiben hatte. Diese Anstalt hat sich bis in die Gegenwart im Wesentlichen mit unveränderter Tendenz erhalten.

Für den französischen Kupferstich bildet die Wende vom XVII. zum XVIII. Jahrh. keinen erkennbaren Einschnitt. Die Tradition des vorigen setzt sich im neuen Jahrhundert zunächst ohne Schwankung fort; wenn wir aber die gesamte Thätigkeit beider Perioden mit einander vergleichen, so finden wir, dafs

das XVII. Jahrh. doch eine Zeit der selbständigeren und kräftigeren Gestaltung war, und dafs im XVIII. Jahrh. virtuose Geschicklichkeit im Hervorbringen wohlgefälliger Wirkungen vielfach an Stelle echten Kunstempfindens tritt. Die Befruchtung von auswärts, wie sie der französische Kupferstich im XVII. Jahrh. von den Niederlanden empfangen hatte, fehlt jetzt. Die französische Schule hat nunmehr die Führung übernommen und behauptet sich glänzend an dieser Stelle bis zum Eintritt der grofsen politischen Katastrophen. Nur die englische Kunst erhält sich in Unabhängigkeit von den Franzosen.

In seiner kurzen Lebenszeit hatte Antoine Watteau (1684—1721) die Malereien geschaffen, welche der vornehmen Gesellschaft ein verschönertes Abbild ihres Treibens vor Augen stellten und in denen der vervielfältigende Kupferstich nachher das dankbarste Feld der Bethätigung fand. Wenn auch Watteau keine Stecherschule errichtet, wie Rubens, so bildet sich eine solche doch selbständig an seinen Gemälden. Diese Schule arbeitet wesentlich auf den von Gérard Audran eingeschlagenen Wegen. Einer festen und klaren Radierung in bestimmten Zügen, die schon alles Wesentliche der Zeichnung bietet, wird mit dem Grabstichel Zartheit der Übergänge gegeben. Direkte Schüler Gérards, wie sein Neffe Benoît Audran und Nicolas-Henry Tardieu sind die bedeutendsten Watteau-Stecher. Namentlich Tardieu versteht es, den silbrigen Duft der Malerei dieses Meisters glücklich zu treffen. Die Einschiffung nach der Insel Kythera darf als sein Hauptwerk betrachtet werden, das den märchenhaften Reiz des Originales in überraschender Weise wiedergiebt. Benoît Audran ist ebenfalls ein vortrefflicher Interpret Watteaus, doch ist die Haltung seiner Blätter weniger hell und fein. Ihm nahe stehen Laurent Cars und Pierre Aveline. An die Genannten schliefsen sich ferner Nicolas de Larmessin, Charles-Nicolas Cochin der Ältere, und Michel Aubert an. Den Mittelpunkt des Interesses in dem gestochenen Werk Watteaus bilden Scenen aus dem Leben der vornehmen Gesellschaft, die sogenannten Fêtes galantes, die sich in Parks oder in ländlicher Umgebung abspielen, und wie Watteau selbst ein bedeutender Landschafter war, so haben auch seine Stecher in der Behandlung der Landschaft Vorzügliches geleistet. Alles, was Watteau je geschaffen, seine Ornamente, Skizzen und sonstigen Handzeichnungen sind im Stich reproduziert worden. Ein Bewunderer dieses Meisters, der Kunstsammler Jean de Julienne fafste sämtliche nach Watteau gefertigten Stiche der oben genannten und anderer Stecher, wie Louis Surugue, Jean Ph. Lebas, Bernard Lepicié etc., in eine grofsartige Ausgabe zusammen. Dazu wurden auch die Handzeichnungen von François Boucher, vom Grafen Caylus und von Julienne selbst aufs Kupfer gebracht.

Die Nachfolger Watteaus, Lancret und Pater, haben auf den Kupferstich einen verhältnismäfsig geringen Einflufs, hingegen geben die Hauptvertreter des bürgerlichen Genres Jean-Siméon, Chardin und Jean-Baptiste Greuze den Stechern ihrer Zeit vielfach Beschäftigung. Die Manier Greuzes weifs namentlich



Nicolas-Henri Tardieu nach Watteau: Gesellschaft im Freien (Ausschnitt).

Jean-Jacques Flipart in einer Verbindung von Radierung und Stich getreu zu treffen.

Die Wiedergabe der Kompositionen François Bouchers wird vielfach von denselben Künstlern betrieben, die sich früher nach Watteau gebildet hatten. Ebenso wirkt der Landschaftsmaler Claude-Joseph Vernet befruchtend auf eine Menge Stecher, welche seine grofsen, zur Zeit ihrer Entstehung so hochgeschätzten Malereien reproduzieren. Der bedeutendste

der vielen Stecher nach Vernet ist Jean-Joseph Balechou, sein Hauptwerk Vernets berühmte Komposition, der Sturm.

Die Wiedergabe von Werken älterer Meister nimmt in der Thätigkeit der französischen Stecher des XVIII. Jahrh. einen breiten Raum ein. Neben den schon früher reproduzierten Malereien der klassischen Italiener, werden nun auch die Werke der Niederländer des XVII. Jahrh., vor Allem die der Genremaler wie Terborch, Netscher, Teniers, Wouwermann gestochen. So weifs Philippe Lebas mit vortrefflicher Wahl der Mittel und in guter Auffassung namentlich die Kompositionen Wouwermanns nachzubilden.

Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière, die bedeutendsten Bildnismaler der Periode, gewinnen weitgehenden Einflufs auf den Porträtstich, der nach wie vor die Hauptaufgabe der Stecher bleibt.

Vor Allem sind es die Künstler der Stecherfamilie Drevet, die fast ein Jahrhundert hindurch die Führung unter den Porträtisten behaupten: Pierre Drevet (1663—1738), dessen Sohn Pierre-Imbert (1679—1739) und der Neffe des Vaters Claude Drevet (1705—1781). Das Talent des Vaters überträgt sich ungeschwächt auf den Sohn und setzt sich, wenn auch gemindert, noch im Neffen fort. Die Drevet arbeiten nur mit dem Grabstichel, ihre Technik schliefst sich wesentlich an Nanteuil an, doch steigern Pierre und Pierre-Imbert Drevet die malerischen Effekte der Grabstichelarbeit über das hinaus, was ihren Vorgängern erreichbar war. Mit der gröfsten Schärfe und Delikatesse der Ausführung verbinden sie eine bisher unbekannte Mannigfaltigkeit der Töne und der Ausdrucksmittel zur Bezeichnung der stofflichen Natur der Gegenstände. Das Fleisch, die Seide, das Pelzwerk sind mit realistischer Bestimmtheit charakterisiert. Dabei ist die Gesamthaltung auf das Feinste gewahrt. Pierre Drevet scheint um 1696 mit dem Porträt Antoine Arnaulds seine Entwickelung vollendet zu haben, das Bildnis Colberts von 1700 zeigt ihn auf dem Gipfel seiner Kunst. Drevet war aber stark abhängig von den Malereien, die er zu stechen hatte, und seine Stiche sind deshalb an Wert ungleich wie die Gemälde, die seinen Arbeiten zu Grunde liegen. Hauptstücke seiner späteren Zeit sind die beiden Porträts Ludwig XIV. und Ludwig XV. in ganzer Figur nach Rigaud.

Pierre-Imbert Drevet beginnt seine Thätigkeit mit Stichen nach Lebrun, 1718 vollendet er ein Blättchen von höchster Zartheit und Reinheit der Durchbildung, Bischof Fressan vor der Madonna knieend, 1723 das Bildnis Bossuets nach Rigaud, das vielleicht der vollendetste französische Porträtstich genannt werden darf, und im folgenden Jahre das kaum minder köstliche Bildnis des Kardinals Dubois. Claude Drevet folgt der Richtung des Pierre und Pierre-Imbert, wenn auch mit ge-



Pierre Drevet: Bildnis des Robert de Cotte (Ausschnitt).

ringerem Erfolg; er übt durch das Aufrechthalten der Traditionen der Drevet bedeutenden Einfluſs auf die Künstler seiner Umgebung, wie z. B. auf Daullé.

Auch Claude Drevet hatte in seinen Anfängen nach Lebrun gestochen, und war an der Ausführung des groſsen Prachtwerkes beteiligt, das die Salbung Ludwig XV. in Rheims (Sacre de Louis XV, 1723 erschienen) darstellt. Die so seltene Verbindung virtuoser Technik und feiner künstlerischer Empfindung, welche die Werke der älteren Drevet auszeichnet, findet sich bei keinem ihrer Nachfolger. Die äuſsere Faktur erlangt das Übergewicht und wird zu metallischer Härte. In diesen Mangel verfallen die sonst tüchtigen Stecher Jean Daullė (1703—1763) und Jean-Joseph Balechou (1719—1764).

Der einfluſsreichste Hauptmeister in der späteren Periode des XVIII. Jahrh. ist im Gebiete der reinen Grabstichelarbeit Georg Wille (geb. in der Nähe von Gieſsen 1715, gest. Paris 1807). Sein groſses Talent für die technische Faktur der Stecherei blendet seine Zeitgenossen und verdeckt in merkwürdiger Weise seinen Mangel an echter Kunstbildung und wahrer künstlerischer Empfindung. In jungen Jahren als Autodidakt nach Paris gelangt, verbleibt Wille daselbst während seines ganzen Lebens. Mit penibler Reinheit bildet er seine Strichlagen, mit skrupulöser Sorgfalt paſst er sie dem Wesen der dargestellten Objekte an; seine Zeichnung wird dabei trocken und leblos, aber die äuſserliche Tadellosigkeit seiner Arbeit hat ihn in seiner Stellung als gepriesener Meister und Lehrer faſst bis an sein Lebensende erhalten. Seinen zahlreichen Nachfolgern gab Wille das Beispiel, die Regelmäſsigkeit der Strichbildung, also die mechanische Leistung der Stecherei vor Allem anzustreben, und in nicht geringem Grade war er es, der den Niedergang der Stechkunst herbeiführen geholfen hat. Wille reproduziert häufig Gemälde von Netscher, Mieris, G. Dow u. a. Eines seiner berühmtesten Blätter ist die Väterliche Ermahnung nach Terborch, worin besonders der naturgetreue Glanz des Seidenkleides der im Vordergrunde stehenden Dame bewundert wurde. Oft hat Wille nach Malereien des von ihm sehr hoch gehaltenen C. W. E. Dietrich gestochen. Wirkungsvolle Blätter sind u. A. die Bildnisse Friedrich des Groſsen nach Pesne, Saint-Florentins nach Tocqué.

Im Gegensatz zu Audran und den Watteau-Stechern vertritt Wille eine strengere Anschauungsweise, die allein den Grabstichel als das berechtigte Werkzeug des Stechers anerkennt. Seine Nachfolger wirken in demselben Sinne, als die Vertreter einer sich als klassisch geltend machenden Richtung. Durch Schüler und Enkelschüler hat sich Willes Einfluſs bis in unsere Tage erstreckt.

Der jüngere Zeitgenosse Jean Massard (1740—1822), steht unter Willes Einfluſs, bewahrt sich jedoch gröſsere Weich-

heit der Behandlung, und sein Zerbrochener Krug nach Greuze erinnert noch an Drevet. Massards Tod des Sokrates nach David kann als Muster echter Interpretation klassizistischer Malerei gelten. Jean-Guillaume Bervic (1756—1822) vereinigt die besten Qualitäten Willes mit verhältnismäfsig



Georg Wille:
Der Knabe mit der Seifenblase nach Caspar **Netscher** (Ausschnitt).

gröfserer künstlerischer Freiheit der Behandlung. Nach einem unbedeutenden Original sticht er ein berühmtes Bildnis Ludwigs XVI., unstreitig ein Hauptblatt des französischen Kupferstiches der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. In ihrer Art klassische Geltung dürfen auch die Erziehung des Achilles nach J. B. Regnauld und die Dejanira nach Guido Reni beanspruchen.

Bervic hat in seinem langen Leben nur 15 Blätter hervorgebracht und durch seine langsame Art zu Stechen die mühselige, alle künstlerische Frische ertötende Arbeitsweise inauguriert, die seither in der Stecherei gang und gebe geworden ist. Bervics Schüler Paolo Toschi und Louis Henriquel-Dupont, sowie der Sohn des älteren Massard Raphael Urbin Massard sind Hauptmeister der Stechkunst in unserem Jahrhundert. Ein anderer Schüler Willes Pierre-Alexandre Tardieu (1756—1844) ist als Bildnisstecher hervorragend (Maria Antoinette als Vestalin, Barras etc.). Tardieus Schüler Auguste Boucher-Desnoyers (1779—1857) hielt die Tradition der Französischen Stecherschule des XVIII. Jahrh. durch seine virtuose und glänzende Behandlung der Platte bis in unsere Zeiten aufrecht.

Unabhängig von Wille, aber diesem in der Art eng verwandt, wirkt Jacques-Firmin Beauvarlet (1731—1797), der seine geistlose Zeichnung durch Eleganz und Glätte der Grabstichelführung glücklich zu verdecken weifs. (Stiche nach Boucher, Fragonard, Bildnisse der Clairon, der Du Barry etc.)

Die im XVIII. Jahrh. blühende, zumeist auf das Porträt angewendete, Miniaturmalerei in Email und in Wasserfarben giebt auch Stechern Anlafs, sich in kleinmeisterlicher, minutiöser Ausführung zu versuchen. Schon Goltzius und die Wierix hatten durch ihre kleinen Porträts in gewissem Sinne das Beispiel hierzu gegeben. Der ausgezeichnetste dieser Kleinstecher ist Etienne Ficquet (1719—1794 Paris), der bei Georg Friedrich Schmidt in die Lehre ging, als dieser sich in Paris aufhielt, und Reinheit mit Geschmack der Ausführung in seltenem Grade verbindet. Die Behandlung Ficquets ist keineswegs dünn oder gequält, sondern durchaus frei und scheinbar nicht einmal von besonderer Zartheit. Sie liefse sich etwa charakterisieren als Vortragsweise Nanteuils oder Drevets in stark verkleinertem Mafsstab. An minutiöser Kleinarbeit wird Ficquet noch übertroffen von dem Kunstdilettanten Jean-Baptiste Grateloup (1735—1817 Paris), dessen neun, wenige Zoll grofse Porträtblättchen wahre Wunderwerke ihrer Art sind. Ähnlich auch Pierre Savart.

Verglichen mit der Stecherei, erreicht die Malerradierung in der französischen Kunst auch dieser Periode nur nebensächliche Bedeutung. Wohl haben wir Radierungen von fast allen französischen Malern, aber die Technik der Radierung bleibt einfach und unentwickelt, und die Liebhaberei wendet sich diesem Kunstzweige wenig zu. Von Watteau besitzen wir einige zart geätzte Studien von Einzelfiguren, Boucher radiert teils nach Watteau, teils nach eigener Erfindung, Natoire ätzt in flüchtiger Weise einige Kindergruppen. Honoré Fragonard (1732—1806) wurde durch Tiepolo zum Radieren angeregt, und

neben flüchtigen Skizzen führt er auch einzelne Blätter mit Sorgfalt aus, wie Der Liebhaber im Schrank (L'Armoire) u. a. Pierre Parrocel radiert nach Subleyras und nach eigener Erfindung in der Art der gleichzeitigen Italiener, wie sein Vetter der Schlachtenmaler Joseph Parrocel, der sich an Salvator Rosa anlehnt. Jean-Baptiste Oudry (1686—1755) radiert Jagdscenen und Tierstücke in einer spröden aber wirkungsvollen Weise. Nach Oudrys Zeichnungen sind die Illustrationen der grofsen Folio-Ausgabe von Lafontaines Fabeln von Tardieu, Aveline, Cars, Lebas u. a. zum Teil vorzüglich ausgeführt.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist es Jean-Jacques Boissieu in Lyon (1736—1810), der die malerische Behandlung der Radierung mit Erfolg und Ausdauer übt. Anfänglich dem Radierer von Seestücken, Adrien Manglard († 1760), nachstrebend, entwickelt er sich weiterhin völlig selbständig. Zuweilen reproduziert er Gemälde von Ruysdael, van de Velde u. a., meistens aber radiert er mit feiner Nadel in scharfer Zeichnung und tiefer Ätzung Motive seiner heimatlichen Umgebung oder römische Landschaften. Boissieus im Ganzen weniger glücklichen Genrescenen, zeichnen sich, wie die Landschaften, durch eine in dieser Zeit seltene malerische Wirkung aus; häufig nimmt er die Roulette zu Hülfe. Seine vorzüglichsten Arbeiten, wie Aquapendente, Der Titusbogen, die Weinküfer, der Grofse Charlatan entstehen seit dem Anfang der siebziger Jahre.

Jean Duplessi-Bertaux (1747—1813) zeichnet mit feiner Nadel scharf charakterisierte militärische Scenen und kleine Figuren auf das Kupfer. Man hat ihn deshalb mit Callot verglichen, am meisten verwandt ist er vielleicht seinem deutschen Zeitgenossen Chodowiecki.

Mehr als die eigentliche Malerradierung wird in Frankreich die Radierweise geübt, die in regelmäfsiger Führung der Nadel der Behandlung und Wirkung der Grabstichelarbeit nahe kommt. Schon die Watteau-Stecher hatten den Grabstichel durch die Radiernadel zu ersetzen versucht, spätere erreichen dies in vollkommenerer Weise. Augustin de Saint-Aubin (1736 bis 1807) hatte von seinem Vater Grabriel die fein pointierende Zeichnungsweise und das Talent für scharfe Auffassung geerbt. Saint-Aubins Radierungen gleichen vielfach durchgeführten zarten Stichen, obwohl ihnen nur die letzte Vollendung, gleichsam die Glanzlichter mit dem Stichel ertheilt sind. Augustin de Saint-Aubin radiert nach Greuze, Boucher, dem Illustrator Gravelot und nach eigenen Erfindungen, in denen er die Affektation der sogenannten galanten Darstellungen durch liebenswürdige Grazie veredelt. Eine Menge Bildnisköpfe fast aller hervorragenden Zeitgenossen hat er mit unermüdlichem Fleifs ausgeführt. Ein ähnliches Talent, mit höheren Eigenschaften ausgestattet, ist Jean-Michel Moreau (1741 — 1814), vortreff-

lich im Erfassen der Situation wie der Charaktere und ein Virtuos in der zarten Führung der Nadel und des Stichels. Moreaus zahlreiche Blätter und Blättchen, in ihrer hellen anmutigen Haltung sind Schöpfungen desselben französischen Kunstgeistes, der in Watteau seinen ersten Verkünder gefunden hat. Fast noch wichtiger als durch eigene Radierungen ist



Nöel Lemire nach Jean-Michel Moreau le jeune: Apotheose der Königin Marie Antoinette (Ausschnitt).

Moreau durch die grofse Zahl reizvoller Kompositionen, die von Stechern, die sich seiner Weise eng anschliefsen, wie Nöel Lemire, C. und H. Guttenberg, Jean-Baptiste Simonet reproduziert wurden. In den »Monuments pour servir à l'Histoire du Costume en France« finden wir Moreau und den zeitweise in Paris arbeitenden Schweizer Sigismund Freuden-

berger (Freudenberg) vereinigt, um das Leben der vornehmen Gesellschaft in Darstellungen zu illustrieren, in denen alles Störende sorgsam fortgeglättet ist, ähnlich wie Watteau das Treiben der Grofsväter dieser Enkel am Beginn des Jahrhunderts geschildert hat.

Die Künstler der Gruppe, zu deren Häuptern die eben Genannten zählen, beteiligen sich lebhaft an der Herstellung von Illustrationen für den Buchdruck. Der Kupferstich spielt im XVIII. Jahrh. eine Rolle, ähnlich der des Holzschnittes im XVI., freilich mit anderer Tendenz. Die Lektüre der Gesellschaft mufste in künstlerischem Gewand auftreten; zahlreiche Illustrationen sind in die eleganten Bände eingestreut, Vignetten zieren den Anfang, Culs-de-Lampe den Schlufs der Kapitel. Obwohl es schon im XVII. Jahrh. nicht ungewöhnlich war, Bücher mit Kupfern auszustatten, so bilden doch die französischen Illustrationswerke des XVIII. Jahrh. eine Gruppe von besonderer Eigenart. Der Umschwung der Sitten, den das Abkommen der grofsen Perücken äufserlich kennzeichnet, macht sich wie in der Kunst und Litteratur, auch in der Verbindung beider, welche die Illustrierte Litteratur darstellt, kenntlich. In Claude Gillots, des Lehrers Watteaus (1637 — 1722) Illustrationen zu den Fabeln des Huard de la Motte, 1719, kommt der neue Ton und die neue Büchermode des XVIII. Jahrh. zuerst zum Vorschein, und insofern darf Gillot der Vater der französischen Illustration des XVIII. Jahrh. genannt werden. Bald beginnt die Illustration eine Modesache zu werden und eine Macht, vor der Schriftsteller und Künstler sich beugen.

Die Illustrationen und ihre Ausführung von beliebten Zeichnern sind entscheidend für den Erfolg eines neuen Buches. Autoren vom Rang Voltaires und Rousseaus bemühen sich um die Mithülfe der bewährtesten Hände, und Scribenten, wie Dorat oder Restif de la Bretonne, machen sich einen Namen allein durch die Schönheit der Ausgaben ihrer Poetereien, die andernfalls wohl ungekauft geblieben wären. Die Zeichner der Illustrationen sind zwar meist selbst Stecher und Radierer, doch pflegen sie zur stecherischen Ausführung umfangreicher Werke Mitarbeiter heranzuziehen.

Unter den Illustratoren steht obenan Hubert-François Gravelot (1699—1773). Zu seinen vortrefflichsten, durch reizvolle Erfindung und Gediegenheit der Durchbildung ausgezeichneten Arbeiten zählen die Illustrationen zu Rousseaus Nouvelle Heloise, zu den Contes nouveaux des Marmontel, zum Décameron etc. Aufserordentlich erfindungsreich, voll Verve, wenn auch oberflächlicher als Gravelot, ist Charles Eisen (1720—1778). Die köstliche Ausstattung von Dorats Fabeln und desselben Autors Baisers, Montesquieus Temple de

Gnide, Voltaires Henriade ist das Werk dieses hochbegabten Künstlers, der schliefslich verkommt in der Haltlosigkeit, der er so häufig sein Talent geliehen.

Pierre-Philippe Choffard (1730—1809) ist ausgezeichnet im Erfinden kleiner Vignetten und Culs-de-Lampe, Pierre Clément Marillier ein echter Kleinmeister in zierlichster Behandlung. Michel Moreau illustriert in seiner soliden und eleganten Ausführung die Chansons Delabords und eine Ausgabe der Schriften Rousseaus. Zu grofsen Unternehmungen, wie zu der 1767—1777 erscheinenden Ausgabe der Metamorphosen des Ovid in der Übersetzung des Abbé de Banier werden fast alle hervorragenden Illustrationszeichner und Stecher der Pariser Schule herangezogen. Hier finden wir Boucher, Eisen, Gravelot, Moreau als Zeichner, Binet, Duclos, Le Mire, Massard, Ponce, Longeuil, Saint-Aubin und viele Andere als Stecher vereinigt. Die Zahl der Bände und Bändchen, welche Paris des Inhalts wegen oft unter fingiertem Druckort hervorbringt, giebt uns eine Vorstellung von der herrschenden Liebhaberei für illustrierte Bücher, die von Paris aus in grofsen Mengen in die übrige Welt wanderten.

Eine Reaktion gegen die Richtung, der die Illustrationsbücher der geschilderten Gattung dienen, beginnt in den neunziger Jahren. Vien und Lebarbier vertreten die künstlerische Seite dieser Umkehr, die von David gestützt wird (Lebarbiers Illustrationen zu Racine 1796). Von den noch lebenden Hauptvertretern der früheren, leicht geschürzten Weise schliefst sich Michel Moreau am aufrichtigsten, freilich erst bei seinem künstlerischen Niedergang, der Umkehr an. In Prudhons Kompositionen zur L'Art d'Aimer P. J. Bernards und zu Daphnis und Chlöe des Longus (1800) hat bereits eine neue Kunst mit idealen Tendenzen Besitz ergriffen von einem Gebiet, dem der französische Geist des XVIII. Jahrh. den Charakter seiner sorglosen Lebenslust aufgedrückt hatte.

VI.

DER ITALIENISCHE KUPFERSTICH IM XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERT

Die Radierung tritt erst zu einer Zeit in den Kreis der italienischen Kunst, als die Malerei dieses Landes wesentlich nur noch von dem künstlerischen Erbe der früheren grofsen Meister zehrt. Doch bleibt den Malern noch die Fähigkeit zum Schaffen grofser Konzeptionen, die auch in ihren Radierungen den entsprechenden Ausdruck finden.

Eingebürgert wird die Radierung in Italien durch Francesco Mazzuola, gen. Parmegianino (Parma 1503—1540). Seine eigenhändigen Radierungen — abgesehen von einigen zweifelhaften — sind in affektierter Breite und Flüchtigkeit rauh und äufserlich reizlos hingeworfen. Kompositionen Parmegianinos radiert in weicher malerischer Ausführung Andrea Meldolla, der wahrscheinlich identisch ist mit Andrea Schiavone (1522—1582), dem Schüler und Gehülfen Tizians. Im Ganzen bewahrt die venetianische Richtung länger ihre Natürlichkeit, als etwa die durch Parmegianino repräsentierte Nachfolge Correggios. Von den um die Mitte des Jahrhunderts thätigen Venetianern sind hervorzuheben Battista del Angelo Veronese, gen. del Moro, thätig zu Venedig um 1540, und die Stecher und Radierer Giovanni Battista Fontana und Giulio Fontana.

Mehr als irgend einer seiner italienischen Zeitgenossen weifs Federigo Barocci (Urbino 1528, meist thätig zu Rom, gest. 1602) der Radiernadel Reiz und Wirkung abzugewinnen, freilich nur in einer geringen Zahl von Blättern; sein Beispiel findet zunächst bei seinen Landsleuten keine Nachfolge. Baroccis radierte Verkündigung steht an Effekt seinen besten Gemälden gleich und darf trotz der uns heute wenig sympathischen Formenbehandlung ein Meisterwerk der Radierkunst genannt werden.

In der eigentlichen Grabstichelarbeit wirkt die Schule Marc-Antons in Italien im späteren Verlauf des XVI. Jahrh. abgesehen von Mantua, nur in vereinzelten Nachzüglern fort, als deren be-

merkenswertester der zwischen 1558 bis 1586 thätige Martino Rota mit dem Beinamen Sibesis (aus Sebenico) zu nennen ist. Er steht teilweise unter niederländischem Einflufs und zeigt feine, gefällige Technik. Aus der ungeheuren Menge handwerklicher Kupferstecher, die sich damit beschäftigen, Malereien ihrer Zeitgenossen, sowie die älterer Meister, und antike Bildwerke zu reproduzieren, ragen nur Wenige hervor. Selbst das Auftreten eines weit über Italien hinaus einflufsreichen Meisters der Stechkunst, wie dies Agostino Carracci ist (Bologna 1557



Francesco Parmegianino (Mazzuola): Grablegung Christi (Ausschnitt).

— Parma 1602), vermag der Stecherei in Italien keinen nachhaltigen Aufschwung zu geben. Der ins Kleinliche verfallenden Manier der späteren deutschen und niederländischen Feinstecher gegenüber, hält Carracci eine Stechweise aufrecht, die seinen Tendenzen als Vertreter einer grofsräumigen und monumentalen Malerei entspricht. Carracci strebt weder koloristische Effekte noch Glanz der Wirkung an. Sein Strichsystem besteht in einfachen Kreuzlagen breiter, sich der Form anschmiegender Züge, die in den Schatten kräftig anschwellen. Carraccis Blätter haben eine klare, helle und angenehme Haltung. Neben vielen



Federigo Barocci: Verkündigung (Ausschnitt).

eigenen Kompositionen sticht er nach Tizian, Paolo Veronese und nach seiner eigenen Richtung verwandten Meistern. Agostinos Bruder, Annibale Carracci (1560—1609), tritt nur dilettierend als Stecher und Radierer auf. Der eigentliche Nachfolger Agostinos ist Cherubino Alberti (1522—1615), der in einer ihm eigenen leichten und flotten, dabei frischen Weise Malereien Rossos, Caravaggios, Zuccaros und ähnlicher Meister vortrefflich reproduziert. Noch vorteilhafter zeigt sich Alberti, wo er seine eigenen Kompositionen aufs Kupfer bringt. Ein flüchtiger, aber für diesen Zeitraum immerhin noch bemerkenswerter Stecher ist Francesco Villamena (1566? bis 1622?), angeblich Schüler des Cornelis Cort zu Rom, der in einer lichten, nicht ungefälligen Weise freilich häufig nicht viel mehr als Umrisse mit geringer Andeutung der Modellierung giebt. Die vereinzelten, mit höheren künstlerischen Intentionen noch thätigen Stecher vermögen den Verfall dieses Kunstzweiges in Italien nicht aufzuhalten. Der Rückgang bleibt ein stetiger, so dafs weiterhin im XVII. Jahrh. von einem künstlerischen Betrieb der Grabstichelarbeit in Italien fast nicht mehr die Rede sein kann. Um so reger ist der Betrieb der Radierung, und die Fruchtbarkeit derer, die sie pflegen. Am eifrigsten erweisen

sich die Maler der Bologneser Gruppe. Beinahe alle bekannten Namen der Schule von Bologna finden wir unter den Radierern vertreten, daneben viele und zum Teil viel schaffende, die in der Malerei keine oder eine nur sehr untergeordnete Rolle spielen. Die Ausgestaltung der Radierung zu einer Kunst mit selbständigen Zielen, wie sie in den Niederlanden vor sich geht, findet trotzdem in Italien nicht statt. Fast durchweg sind die italienischen Radierungen des XVII. Jahrh. in breiter, leicht zeichnender Weise auf das Kupfer gebracht. Malerische Mittel,



Agostino Carracci: Der hl. Hieronymus (Ausschnitt).

abgestufte Ätzung, Nacharbeit mit der trockenen Nadel, kurz weitergehende Durchführung wird fast nirgends angewandt. Im Grofsen und Ganzen sind die italienischen Radierungen dieser Zeit kaum etwas Anderes, als durch das Kupfer in einfachster Weise vervielfältigte Handzeichnungen skizzenhaften Charakters.

Von den hervorragenden Malern der Bologneser Gruppe sind als Radierer zu nennen: Guido Reni, Francesco Albani, Domenichino (Domenico Zampieri), Guercino (Giov. Frances. Barbieri), Giacomo Cavedone, Elisabetta

Sirani, Maria Canuti, Giov. Batt. Mola, Carlo Maratta, und der Landschafter Francesco Grimaldi.

Verhältnismäfsig bedeutenden Einflufs, auch aufserhalb Italiens, erlangt der Florentiner Antonio Tempesta (1555 bis 1630), der eine unglaubliche Menge Radierungen aus allen Darstellungsgebieten in die Welt hinaussandte, die zwar dürftig



Carlo Maratta: Verlobung der hl. Katharina (Ausschnitt).

in ihrer Wirkung sind, aber durch die Lebendigkeit der Scenen und eine gewisse Natürlichkeit der Komposition viel Beifall fanden.

Zwei ausgezeichnete Radierer hat die Neapolitanische Künstlergruppe aufzuweisen: Giuseppe Ribera und Salvator Rosa. Riberas (1588—1656) Blätter bilden durch die markige, durchgeistigte Zeichnung, und die harmonische Behandlung unstreitig den Glanzpunkt der italienischen Radierung des XVII. Jahrh. Salvator Rosa (1615—1673) stellt in seinen, mit feiner Nadel frisch und energisch hingeworfenen Blättern mythologische und antike Stoffe dar, und vielfach auch dieselben Gruppen von Bauern und Briganten, die er auf seinen Malereien als Staffagen anzubringen pflegt.

Eine eigenartige Erscheinung unter den italienischen Radierern ist der Genueser Giov. Benedetto Castiglione (Genua 1616 — Mantua 1760), der in seiner Vaterstadt mit van Dyck in Berührung kommt, sich die niederländischen Radierer zum Muster nimmt, in biblischen und mythologischen Kompositionen Rubens nacheifert und eine Folge männlicher Studienköpfe im Geschmack Rembrandts ausführt. Castiglione einigermafsen verwandt ist Bartolomeo Biscaino (1631 bis 1657).

Das XVIII. Jahrh. bringt in den italienischen Kunstbetrieb einen frischen Zug. In der Malerei, wie in der Radierung und Stechkunst treten originelle Talente auf. Den neuen und originellen Richtungen, die sie einschlagen, steht die heutige Kunstempfindung im Ganzen sympathischer gegenüber, als den Italienern des XVII. Jahrh. Die Radierung wird zwar nur von wenigen Künstlern geübt, aber in verfeinerter Technik, und das malerische Element gelangt in ihr zu entschiedener Geltung.



Giuseppe Ribera: Bacchanal (Ausschnitt).

In Giovanni Battista Tiepolo (Venedig 1697 — Madrid 1770) scheinen die besten Eigenschaften der älteren Venetianer wieder aufzuleben. Tiepolos luft- und lichtvolle Malerei mit ihren heiteren Effekten spiegeln seine 56 Radierungen wieder, die in überaus frischer, leicht tockierender Weise behandelt sind. Das Hauptblatt darunter ist eine foliogrofse, figurenreiche Anbetung der Könige. Tiepolos Sohn und Gehülfe Giovanni Domenico Tiepolo (1726? — 1795?) bringt eine Menge Kompositionen seines Vaters auf das Kupfer und schliefst sich auch dessen Radierweise an. Die zahlreichen Blätter des jüngeren Tiepolo sind ebenso leicht, pikant und originell, wie die des älteren, nur etwas mehr ins Einzelne durchgeführt und kräftiger im Ton. Die Kunstgeschichte kennt nur wenige Beispiele, dafs die Prinzipien der Malerei eines Meisters in seinen Radierungen zu so präzisem

Ausdruck gelangen, wie dies beim älteren sowohl wie beim jüngeren Tiepolo der Fall ist.

Eine beinahe neue Kunstgattung schaffen die Italiener des XVIII. Jahrh. durch die Anwendung der Radierung auf die architektonische Vedute. In erster Reihe steht hier Antonio Canale, genannt Canaletto (Venedig 1697—1768), der als Radierer dieselbe Wertschätzung verdient, die seine Gemälde seit jeher finden. In ungekünstelter, scheinbar einfacher, aber



Salvator Rosa: Gruppe von Kriegern (Ausschnitt).

aufserordentlich delikater Weise bringt er die Eigenschaften, die seine Gemälde auszeichnen, in seine Radierungen, dieselbe Klarheit der Perspektive und das weiche, flutende Licht. Zuweilen bedient er sich einer zarten Nadel, bei enger, duftiger Ausführung (Am Kanal der Brenta), in anderen Stücken ist seine Arbeit kräftig mit tiefer Ätzung hingesetzt. Die Anregung zu seiner Radierkunst mag Canaletto von seinem Lehrer Luca Carlevariis überkommen haben, der eine Reihe geschickt radierter Ansichten von Venedig gefertigt hatte.

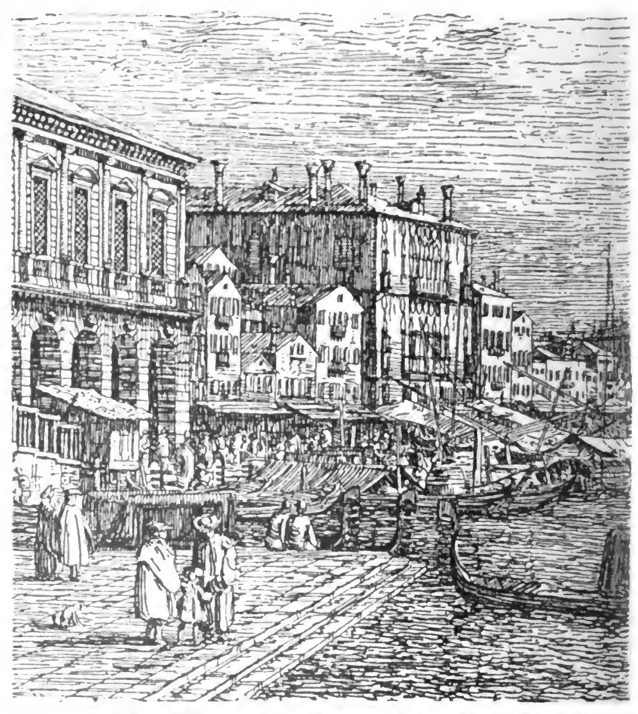
Der Schüler und Neffe Canalettos, Bernardo Belotto (Venedig 1724, thätig zu Dresden und an anderen Orten, gest. Warschau 1780) folgt seinem Lehrmeister als Maler wie als Radierer, nicht in bloſser Nachahmung, sondern mit entschiedener Selbständigkeit, die schon dadurch hervorgerufen wird, daſs Belotto meistens im Norden thätig war. Auch bei ihm finden



Giov. Dom. Tiepolo: Bacchantin (Ausschnitt).

wir die das Auge erfreuende eindringliche Bestimmtheit der Zeichnung und unzweifelhafte Beherrschung der perspektivischen Verschiebungen. Belotto radiert derb in markigen und festen Zügen. Seine Ansichten von Dresden sind wahre Meisterwerke nicht nur an Korrektheit des Charakters und der Verhältnisse der Bauwerke, sondern auch im Treffen des landschaftlichen Tons und der örtlichen Luftstimmung. Merkwürdigerweise bringt Italien gleichzeitig noch andere, den

zuletzt genannten verwandte, aber von ihnen unabhängige Künstler hervor; die beiden Piranesi: Giovanni Battista (1721? Venedig? — Rom 1778) und seinen Sohn Francesco (Rom 1748 — Paris 1810). Der ältere Piranesi, ursprünglich zum Architekten ausgebildet, verlegt sich auf das Abbilden antiker römischer Bauwerke und Ruinen. In der Sicherheit seines Linienzuges ist er Belotto verwandt, er begnügt sich



Antonio Canale (Canaletto): Venetianische Ansicht (Ausschnitt).

jedoch nicht mit der schlichten Wahrheit wie jener, sondern gestaltet die Formen und die Beleuchtung in seinem Sinn effektvoller und malerischer, als die Wirklichkeit sie bietet.

Viele der Blätter Piranesis sind wahre Bravourstücke der Radiertechnik und wirken fast wie eine energische Dekorationsmalerei. Piranesi verfügt in seinen Radierungen über merkwürdigen Reichtum und grofse Kraft der Töne, die mit abgestuften Ätzungen und technischen Verfahren erreicht sind, die

er als Geheimnis bewahrt haben soll, aber auch durch vortrefflichen Druck der Platten. Der jüngere Piranesi ist Mitarbeiter seines Vaters, die Arbeiten Beider sind von einander kaum zu unterscheiden.

Die eigentliche Stecherei empfängt in Italien im XVIII. Jahrh. einen neuen Aufschwung, doch zeichnen sich die Stecher dieses Zeitraumes mehr durch einwandtfreie Korrektheit als durch Originalität und künstlerische Freiheit aus. Marco Pitteri (1703 — 1786), der einen neuen Weg einschlägt, bleibt ohne Nachfolge. Pitteri bedeckt die Platte mit gradlinigen, schräg oder senkrecht über alle Formen hinweglaufenden Strichen, einer Art paralleler Schraffierung, und indem er diese Striche durch unregelmäfsige Schwellungen oder knotenartige Punkte stellenweise verdickt, bringt er die Modellierung, Licht und Schatten hervor — ein der Stecherei Claude Mellans, z. B. im berühmten Christuskopf, einigermafsen verwandtes Verfahren. Pitteri, der nicht nach eigener Erfindung arbeitet, bringt in manchen seiner, meist grofsen Blätter, weiche, plastische und angenehme Wirkung hervor.

Die Mehrzahl der italienischen Stecher des XVIII. Jahrh. beschäftigt sich mit der Wiedergabe der Werke der älteren Malerei. Sie treten hiermit gewissermafsen eine Erbschaft der Franzosen an, die seit dem XVII. Jahrh. klassische Vorbilder reproduziert hatten, bis die französische Kunst die Stecher auf andere Bahnen wies.

Die führende Rolle nimmt unter den sogenannten klassischen Stechern des XVIII. Jahrh. in Italien Giovanni Volpato (1738 — 1803) ein, anfänglich in Venedig, später aber in Rom arbeitend, wo er der Begründer einer fruchtbaren Schule wurde. Seine Thätigkeit richtet sich besonders auf die Werke Raffaels, und die Blätter nach den Wandmalereien der Vatikanischen Stanzen haben vor Allem Volpatos Ruf begründet. Dieser Ruf beruht aber im Grund weit mehr auf dem Inhalt und der Bedeutung der Kompositionen, die seine Blätter vorführen, als auf der Kunst des Stechers. Seine Weise ist gerade nicht ohne äufserliche Gefälligkeit. Die Strichbildung ist weich, aber geistlos konventionell, die Zeichnung flau und wird den Originalen nirgend gerecht, am wenigsten in den Köpfen. Volpato sticht auch Raffaels Loggienbilder, die Grablegung, die Madonna della Sedia, Guercinos Aurora, Claudes Cephalus und Procis, Poussins Noah, Blätter, die lange in hohem Ansehen standen.

Volpato wird in jeder Hinsicht übertroffen von seinem, dieselbe Richtung verfolgenden Schüler und Schwiegersohn Raphael Morghen (1758 — Rom 1833). Morghens Zeichnung und Formenauffassung ist feiner und richtiger, die Haltung seiner Blätter eleganter und glänzender. Zu der Folge der Stanzen seines Lehrers sticht Morghen als achtes Blatt die

Messe von Bolsena, aufserdem die Deckengemälde der Stanza della Segnatura. Morghens berühmtester Stich, das Abendmahl nach Lionardo da Vincis Freskogemälde ist ein wirkungsvolles, mit Liebe und Verständnis durchgeführtes Blatt, unstreitig das Hauptwerk der Schule Volpatos. In den Kunstanschauungen seiner Zeit lag es begründet, dafs Morghen den stilistischen Eigenschaften Lionardos weder in seiner Zeichnung, noch in der Wahl der stecherischen Mittel gerecht zu werden vermochte. Befriedigender wirken seine Arbeiten auf uns, wenn er Vorlagen aus einer seiner eigenen Kunstanschauung näher stehenden Epoche wiedergiebt, wie Guido Renis Aurora, Domenichinos Jagdfest der Diana, oder den Parnass des Raphael Mengs.

Bei den Schülern Volpatos und Morghens — Giovanni Folo, Pietro Anderloni — äufsert sich der Einflufs Willes und Bervics im Streben nach scharfer und glänzender Strichbildung und grofser Bestimmtheit der Modellierung, ein Streben, das nicht selten bis zur Trockenheit führt und ihren Blättern oft das Aussehen giebt, als wären sie nach einem Steinrelief und nicht nach einem farbigen Gemälde gearbeitet. Die Zeichnung dieser späteren Stecher schliefst sich mit mehr Sorgfalt und Genauigkeit den Originalen an, als dies die unbefangenen, aber auch kritiklosen früheren vermochten. Aber gerade das so sehr betonte Streben, den Stich zu einer peinlich getreuen Wiedergabe zu machen, mufste notwendig alle künstlerische Freiheit der Ausführung ertöten. Dazu kommt, dafs derartige Arbeiten kaum je vor dem Original aufs Kupfer gebracht werden können. Der Stecher mufs einen, gewöhnlich grau in grau ausgeführten, Karton nach dem Gemälde ausführen, der ihm in seiner Werkstatt als Vorlage dient. Was er zu Stande bringt, ist also in Wirklichkeit meistens nur die Kopie einer Kopie. Die mit wechselndem Glück in dieser Weise betriebene Reproduktion gab fortwährend einer Menge von Stechern reichliche Beschäftigung, und im Ganzen haben Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni, Marco Gandolfi, Paolo Toschi u. a. die gute Tradition dadurch aufrecht erhalten, dafs sie mit Verständnis auf die technische Vortragsweise Edelincks und anderer alter Meister zurückgriffen. Was auch die heute erkennbaren Mängel ihrer Wiedergaben sein mögen, zu vergessen ist nicht, dafs den sogenannten klassischen Stechern das Verdienst gebührt, die Werke der alten Malerei zum lebendigen Eigentum der Welt gemacht zu haben.

VII.

DER KUPFERSTICH IN ENGLAND UND DIE ENTWICKELUNG DER SCHABKUNST

In England begegnen wir im XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. keinen Stechern; weder Namen noch Werke sind uns überkommen. Erst seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. treten hier zeitweise ausländische Stecher und Radierer auf, wie Remigius und Franz Hogenberg, Wenzel Hollar und Crispin de Passe. Die gleichzeitigen einheimischen Stecher beschränken sich auf das Anfertigen von Porträts und Bücherillustrationen, die künstlerisch kaum in Betracht kommen. Noch in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. bleiben die Leistungen englischer Stecher, wie Renold Elstracke, John Pape oder Thomas Cecil, gering. Wesentlich höher stehen William Faithorne (1620—1691), der sich nach den Niederländern und den gleichzeitigen Franzosen bildet und meist als Porträtist thätig ist, David Loggan aus Danzig (gest. 1693), der sein ganzes Leben hindurch in London arbeitet. Diesen Anfängen folgt aber keine erhebliche Fortentwickelung der eigentlichen Stecherei. Das Interesse wendet sich in England in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. so ausschliefslich der Schabkunst zu, dafs diese die fast allein gepflegte Kunstart bleibt (s. weiter unten). In der That hat England auch im XVIII. Jahrh. nur zwei Künstler des Grabstichels von weiter gehender Bedeutung aufzuweisen: Robert Strange und William Woollett. Strange (1723? — London 1795) hatte seine Ausbildung durch Lebas in Paris erhalten, daneben aber war er, wie fast alle seine Zeitgenossen, von Wille beeinflufst. Nach England zurückgekehrt, sticht Strange meistens Gemälde italienischer Koloristen, denen sich seine weiche Vortragsweise sehr wohl anpafst. Strange übt, nach dem Beispiel seines Vorbildes Wille, ein kompliziertes System der Strichbildung, das bestechend wirkt, aber bei dem feinere Formempfindung unter dem Regelmafs der Mache verloren geht. Gröfsere Selbständigkeit und kräftigeren Ausdruck spezifisch englischer Kunstart und Kunstempfindung finden wir bei William Woollett (1735 — London 1785), der eine freie,

nach rein malerischem Gesichtspunkt gebildete Technik übt. Besser als irgend einer seiner Vorgänger — Tardieu etwa ausgenommen — weifs Woollett Ätzung und Stichelarbeit harmonisch zu verbinden. Dies befähigt ihn ganz besonders zu landschaftlicher Darstellung, die den Hauptteil seines Werkes ausmacht. Claude Lorrains Malereien haben in Woollett einen vorzüglichen stecherischen Übersetzer gefunden. Viel hat er auch nach gleichzeitigen englischen Landschaftern, wie Richard Wilson, gestochen. Seine berühmtesten Blätter, wenn auch vielleicht



William Hogarth: Die lachenden Zuhörer (Ausschnitt).

nicht seine unbedingt besten, sind die beiden Schlachtenbilder nach Benjamin West, der Tod des Generals Wolf und die Schlacht von La Hogue.

Eine von der vorangegangenen Kunstentwickelung in England fast unabhängige Stellung nimmt der berühmte Sittendarsteller und Satiriker William Hogarth (1698—1764 London) ein. Obwohl er als Maler unvergleichlich bedeutender ist, denn als Stecher, waren es doch weit mehr seine Stiche, die seinen Ruhm verbreitet haben, als seine Gemälde. Ihren Erfolg verdanken aber Hogarths Blätter weniger ihrem künstlerischen Verdienst, als dem stofflichen Inhalt. Hogarth ist zwar ein treffsicherer Zeichner, die stecherische Ausführung seiner Blätter geht aber nirgends über ein Mittelmafs hinaus, so dafs man fast zweifeln könnte, ob Hogarths Schaffen einen Platz in der künstlerischen

Entwickelung des Kupferstichs einnimmt. Seine Blätter sind breit und rauh radiert, mit häufiger Zuhülfenahme des Stichels, feinere Durchbildung erscheint nirgends angestrebt, Alles zielt nur auf drastische und eindringliche Darstellung. Das Meiste ist wahrscheinlich mit Beihülfe fremder Hände ausgeführt, und berühmte Stücke, wie die Folge der Heirat nach der Mode, sind gar nicht von Hogarth selbst aufs Kupfer gebracht. Hogarths Bedeutung liegt in der lebendigen und packenden Schilderung der Niedertracht der Menschen und der Thorheiten seiner Zeit, in seinem Humor und der originellen Verbindung von Satire und Moralpredigt. Schon die erste gröfsere Arbeit, Maskeraden und Opern von 1725, zeigt die besondere Richtung seines Talents. Die Laufbahn der Dirne und das Leben des Liederlichen von 1732 und 1735 sind, neben der schon erwähnten Heirat nach der Mode, Hogarths ausgereifteste Erfindungen. Hogarth hat keine Schüler gehabt und keine eigentlichen Nachfolger gefunden, doch hat er der englischen humoristischen Illustration und der englischen Karikatur die spezifische Haltung gegeben, die in manchem Sinne noch bis in unsere Zeiten vorherrscht.

Die eigentliche Malerradierung tritt in England im XVIII. Jahrh. nirgends bemerkenswert hervor. Zu nennen ist ein dem gleichzeitigen Deutschen Dietrich verwandtes Talent, William Baillie (Captain Baillie, 1723—1810?), als vielseitiger und geschickter Nachahmer Rembrandts.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gelangt in England die sogenannte Punktiermanier (Stipple Engraving) zu aufserordentlicher Beliebtheit und verbreitet sich von da aus als »englische« Manier nach dem Kontinent. Der so zu sagen klassische Vertreter der Punktiermanier ist der Italiener Francesco Bartolozzi (geb. 1730, von 1764 bis 1802 in London, dann bis zu seinem Tode, 1813, in Lissabon thätig), von Hause aus ein tüchtiger Kupferstecher, der gerade zu einer Zeit nach London kam, als Demarteaus (s. unten) rot und bunt gedruckte Blätter grofsen Beifall fanden. Angelika Kaufmann und der italienische, in London thätige Maler Cipriani veranlafsten Bartolozzi, sich auf den Crayonstich zu verlegen, um ihre Werke zu vervielfältigen. Bartolozzi verfeinerte und vervollkommnete die Manier und fertigte in seiner Londoner Zeit eine aufserordentliche Menge von Blättern nach den genannten und nach anderen Künstlern. Vortrefflich vermochte die Punktiermanier den süfslich sentimentalen Ausdruck der jugendlich charakterlosen Köpfe und die weiche verblasene Modellierung Angelikas und Ciprianis wiederzugeben. Technisch betrachtet, sind aber viele Stücke Bartolozzis, wie die Clytia nach Caracci, oder die Penelope nach Angelika Kaufmann und verschiedene Porträtblätter immerhin respektable Leistungen. Auch andere Stecher,

wie z. B. Earlom, mufsten dem Zeitgeschmack folgend, sich zeitweise der Punktiermanier anbequemen.

Aufserhalb Englands haben sich nur wenige Stecher nennenswerten Namens der Punktiermanier gewidmet, doch war sie um



Francesco Bartolozzi: Amor und Psyche (Ausschnitt).

die Wende unseres Jahrhunderts zur Herstellung kleiner Blätter von glattem und elegantem Aussehen, wie Illustrationen von Almanachs u. dergl. viel beliebt.

Kurz nach der Mitte des XVII. Jahrh. trat zu den bis dahin bekannten Arten der Vervielfältigung ein neues Verfahren, die Schabkunst (Schwarzkunst), zu einer Zeit, als im Kupferstich wie in der Radierung die Tendenz herrschte, der Platte die weitgehendsten malerischen Wirkungen und Lichteffekte abzugewinnen. In der That schien die neue Kunst berufen, die anderen Arten der Stecherei an Fülle und Kraft der Wirkung zu übertreffen. Ihr Erfinder Ludwig von Siegen setzt sie in die Welt, fast in allen Teilen fertig und keiner wesentlichen Vervollkomm-

nung mehr fähig oder bedürftig. Irrtümlich hat man früher das Gravieren mit der Punze, das schon deutsche und italienische Goldschmiede des XVI. Jahrh. geübt, und das im XVII. Jahrh. der Amsterdamer Goldschmied Jan Lutma (gest. 1689) aufgenommen und künstlerisch verwertet hatte, für den Vorläufer der Schabkunst gehalten. Das Punzierverfahren ist jedoch von der Schabkunst gänzlich verschieden. Beim Punzierverfahren werden die, die Zeichnung bildenden Formelemente, Punkte, in die glatte Platte vertieft eingeschlagen, bei der Schabkunst hingegen wird die Platte zuerst vollkommen rauh gemacht, und auf der rauhen Fläche werden die Formelemente der Zeichnung durch Glätten hervorgebracht (siehe Einleitung).

Ludwig von Siegen, genannt von Sechten, ward 1609 zu Utrecht von Eltern deutscher Herkunft geboren und empfing seine Erziehung auf der Ritterakademie zu Kassel. Die Nachrichten über seine Persönlichkeit sind sehr mangelhaft. Schon früh scheint er sich als Dilettant mit allerhand Kunstübung zu beschäftigen. Seit 1641 hält er sich in Amsterdam auf, wo er 1642 auf 1643 das erste in Schabkunst ausgeführte Blatt, ein grofses Bildnis der Landgräfin Amalie von Hessen verfertigt. Wir erfahren nichts von dem Anlafs oder den Vorarbeiten, die Siegen auf seine Erfindung leiten. 1643 folgt das lebensgrofse Brustbild der Kaiserin Eleonora, der Gemahlin Kaiser Ferdinands II, 1644 die Bildnisse Wilhelms von Oranien und seiner Gattin, vortreffliche Blätter, ganz besonders ausgezeichnet durch die verständige Verwendung der Mittel der neuen Erfindung. Die Technik beschränkt sich bei Siegen noch nicht ausschliefslich auf das Schaben, denn der Stichel ist für die Bildung der Hintergründe, die mehrfach in Schraffierung angelegt sind, sowie zur Accentuirung feinerer Details zu Hülfe genommen. Auch die Aufrauhung der Platte ist nicht lediglich mechanisch behandelt. Siegen scheint die Platte nicht über die ganze Fläche, sondern nur stellenweise aufgerauht zu haben, indem er das Wiegen wie eine Art Untermalung behandelt, mit derselben die grofsen Massen anlegt, und der Granierung schon von vorne herein die Richtung der Modellierung giebt. Die Lichter und die Abtönungen werden dann mit dem Schaber hineingearbeitet. Das Graniereisen Siegens mag etwa einer walzenförmigen Feile geglichen haben; die eigentliche Wiege gilt für eine Erfindung Blootelings. Erst 1654, als Siegen sich abwechselnd in Regensburg, Mainz und Köln aufhält, fertigt er wieder einige Platten in Schabkunst, die aber keinen künstlerischen Fortschritt gegen die früheren aufweisen. Jetzt sind seine Platten vollständig gerauht und, wie bei seinen Nachfolgern, lediglich mit dem Schaber ausgeführt. Schon 1657 schliefst Siegens künstlerische Thätigkeit, 1676 wird er noch als lebend erwähnt.

Siegen wahrte sein neues Verfahren als Geheimnis. Trotzdem scheint es schon um 1654 dem Prinzen Rupprecht von der Pfalz, mit dem Siegen in Brüssel zusammentraf, und dem Mainzer Kanonikus Theodor Caspar von Fürstenberg bekannt geworden zu sein. Von Prinz Rupprecht (1619—1682), einem eifrigen Kunstdilettanten, der mehrere Radierungen ausführt, haben wir eine Reihe in der Wirkung etwas schwerer aber immerhin tüchtig behandelter Schabkunstblätter nach verschiedenen Meistern, darunter ein grofses Blatt, den Henker



Wallerant Vaillant: Bildnis.

mit dem Haupt Johannes des Täufers nach Ribera. Fürstenberg (gest. 1675) ist im Ganzen künstlerisch wenig bedeutend, aber immerhin bemerkenswert sicher im Handhaben der neuen Schabtechnik. Durch Prinz Rupprecht fand die Schabkunst in den Niederlanden und in England, durch Fürstenberg in Deutschland Verbreitung. Zunächst kam die Bekanntschaft mit dem noch immer geheim gehaltenen Verfahren an Wallerant Vaillant

(Lille 1623 — Antwerpen 1677) einen tüchtigen Maler aus der Schule des Quellinus, der eine besondere Fertigkeit im Zeichnen von Porträts in farbigen Kreiden, einer Art leichter Pastellmalerei besafs.

In der Schabkunst fand Vaillant die seiner Neigung so recht angemessene Technik und wurde so der erste berufsmäfsige Künstler der neuen Weise. Vaillant hat über 200 Schabblätter, zuweilen nach eigenen Zeichnungen, meist nach niederländischen Porträtisten und Genredarstellern verfertigt, im Ganzen ansprechende Arbeiten, die nur zuweilen etwas schwer und dunkel im Ton sind. Weiter wird die neue Kunst



Cornelis Dusart: Der Bauer mit der Pfeife (Ausschnitt).

betrieben in Holland von Abraham Blooteling, einem in der Art des Suyderhoef arbeitenden Stecher, dessen Schüler Jan Verkolje und des letzteren Sohn Nicolas Verkolje. Allen ist der schwere, dunkle Ton gemeinsam, zu dem Vaillant das Beispiel gegeben hatte. Erst der Maler und Radierer Cornelis Dusart bringt in die Schabkunst wiederum ein frisches Element. Seine Schabkunstblätter sind mit feinem malerischem Sinn behandelt, hell und angenehm in ihrer Wirkung, unstreitig das Beste, das die Holländer in diesem Zweige hervorgebracht haben. Die Kompositionen Dusarts bewegen sich wie seine Radierungen im bäuerischen, zuweilen stark karikierten Genre.

In Deutschland gelangt die Schabkunst nicht zu höherer künstlerischer Entfaltung. Durch den Kanonikus Fürstenberg wird das Verfahren an einen unbedeutenden Künstler Friedrich Eltz übermittelt und durch diesen wiederum an zahlreiche Nürnberger und Augsburger Bildnisstecher wie Georg und Michael Fenitzer, Christof Weigel u. a., zum Teil sehr routinierte Techniker, von denen sich z. B. Weigel sogar an die Ausführung eines aus mehreren Platten bestehenden lebensgrofsen Reiterporträts wagt. Etwas besser als der Durchschnitt dieser Leistungen sind die Schabkunstblätter des Augsburger Schlachtenmalers Georg Philipp Rugendas (1666—1742).

Auch im XVIII. Jahrhundert findet die Schabkunst in Deutschland verhältnismäfsig nur geringe Pflege. Der bedeutendste der hier in Betracht kommenden Künstler ist Heinrich Sintzenich (Mannheim 1752 — München 1812), der die Grundlagen seiner Geschicklichkeit in England gelegt hatte. Daneben kommt noch der in Wien thätige Johann Peter Pichler (1765—1806) mit einer Reihe wirkungsvoller Blätter nach älteren Meistern in Betracht.

Durch Prinz Rupprecht wurde die Kenntnis der Schabkunst nach England gebracht, daher er auch dort lange für ihren Erfinder galt. Zunächst von einigen Dilettanten geübt, fafst sie hier bald festen Boden. Erst in England empfängt die Schabkunst die künstlerische und technische Verfeinerung, deren sie fähig war, und gestaltet sich zum Range einer nationalen Kunst. Zur Zeit als die Schabkunst in England aufkam, existierte dort keine Stecherschule von nennenswerter Bedeutung. Die englischen Porträtisten Peter Lely, Kneller, Gainsborough und ganz besonders der Grofsmeister der englischen Bildnismalerei, Sir Josuah Reynolds, finden in der Schabmanier, im Mezzotinto, wie man hier sagte, das Verfahren, das sich ihrer Kunstart besser anschmiegt, als es irgend eine andere Reproduktionsweise vermocht hätte. Wie in der englischen Malerei Van Dyck, so sind es auch in der Schabkunst aus den Niederlanden einwandernde Künstler, die die Entwickelung anfänglich einleiten, hier Abraham Blooteling, Gerard Valk, Nicolas Verkolje, Pieter van Somer. Um die siebziger Jahre folgen diesen bereits Künstler englischer Abkunft und hervorragender Bedeutung: Isaac Beckett (1653—1715), Robert Williams und John Smith (1654—1720). In ihren Händen wird die Technik alsbald vervollkommnet, namentlich das Korn der Platte wird sorgfältiger vorbereitet, feiner und zarter. In Folge dessen kann die Abtönung reicher gestaltet, die Einzelheiten schärfer accentuiert werden, und die Haltung verliert den schweren russigen Ton, der den niederländischen Schabkunstblättern — die Dusarts etwa ausgenommen — anhaftet. Beckett und ganz besonders John Smith haben diesen Fortschritt zu Wege gebracht. Smith ist



Mac Ardell: Bildnis (Ausschnitt).

der bevorzugte »Scraper« (Schabkünstler) der zahlreichen Bildnisse Knellers, und hat mehrere hundert Platten hinterlassen. Sein ebenbürtiger Nachfolger ist John Faber (gest. 1756). Die Genannten werden übertroffen von James Mac Ardell (Dublin 1729, thätig in London 1765), der in Hinsicht auf die Eleganz seiner Zeichnung und Feinheit des Tons seiner Blätter trotz der Kürze seines Lebens vielleicht den ersten Rang unter allen englischen Schabkünstlern einnimmt.

Sir Josuah Reynolds fand in Mac Ardell seinen wahren Interpreten auf der Kupferplatte, doch wufste dieser Stecher auch den anders gearteten malerischen Prinzipien Gainsboroughs gerecht zu werden.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind hervorragend: die in breiter und kräftiger Weise arbeitenden James Watson (1740—1790), William Dickinson (1746 — Paris 1823), und John Raphael Smith (1752—1812), welcher auch Porträts nach eigener Zeichnung schabt. Die gleichzeitigen John Dean und James Walker pflegen eine ins Einzelne gehende delikate und ausführende Weise. Neben den Schabkünstlern, die, wie die bisher Genannten, im genauen Anschlufs an die heimischen Porträtisten wirken, steht eine Gruppe Anderer, die ihre Hauptaufgabe im Reproduzieren von Gemälden alter Meister und grösseren Figurenkompositionen finden: William Pether (1731 bis 1795), Valentin Green (1739—1813) und der namentlich auch aufserhalb seiner Heimat bekannteste von allen, Richard Earlom (1743—1822). In Hinsicht auf Kraft und Mannigfaltigkeit des Tons und malerischem Effekt, sind Earloms Landschaften nach Hobbema, seine Blumenstücke nach de Heem, Stillleben nach Snyders, wahre Meisterwerke.

Die Schabkunst bleibt auch noch bis ins gegenwärtige Jahrhundert die in England beliebteste Gattung der Reproduktion, nur dafs weiterhin an die Stelle der soliden reinen Schabtechnik eine Arbeitsweise tritt, bei der Ätzung, Stichel, Roulette und Punze (Stipple Work) viefach zu Hülfe genommen wird, nicht zum Vorteil der Kunst. Eine sehr grofse, oft rein handwerkliche Produktion von Blättern zum Wandschmuck wird in dieser Art im ersten Drittel unseres Jahrhunderts in England betrieben. Auch auf die Stahlplatte wird Schabtechnik angewendet, doch ohne höheren künstlerischen Erfolg. Die Zähne der Wiege vermochten in das Stahl nur seicht einzudringen, und statt des vollkräftigen Tons des geschabten Kupfers konnte der Stahlstecher nur rauchige, schwächliche Tinten erzielen.

VIII.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND IM XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERT

Von den Eigenschaften, die den deutschen Kupferstich im XV. und XVI. Jahrh. auszeichnen, erbt das XVII. Jahrh. kaum einen geringen Anteil. Die selbständig schöpferische Kraft der deutschen Kunst, zumal der Malerei und damit zusammenhängend des Kupferstichs, scheint verloren, und dieser letztere fristet sein Leben fast nur noch als Ableger der in kräftiger Blüte stehenden niederländischen und französischen Schule. Was an Kunstleistungen jetzt zu Tage kommt, darf als Zeichen gelten, dafs die Freude an dieser Kunstgattung in Deutschland trotz aller Widrigkeit der Zeitläufe nicht völlig erloschen war. Die Bedeutsamkeit der religiösen Darstellungskreise tritt im XVII. Jahrh. wesentlich in den Hintergrund; grofser Beliebtheit erfreut sich die Allegorie und das Genre. Da der Holzschnitt nun fast ganz aufser Übung kommt, werden Stich und Radierung das ausschliefsliche Kunstmittel der Buch-Illustration. Mehr als alles Andere wird von den Stechern die Porträtdarstellung betrieben. Die Bildnisse hervorragender Personen werden in unglaublichen Mengen verfertigt, aber auch solche geringeren Ranges geben durch den Auftrag ihres Porträts den Stechern Nahrung. Die Bildnisstecherei ist vielfach werkstattmäfsig organisiert, in einer Teilung der Arbeit, indem der Meister nur Köpfe und Hände, Gesellen und Gehülfen die Gewänder und das Beiwerk machen.

Hauptstätten des Kupferstichs sind Augsburg und Nürnberg. In Augsburg, wo sich merkwürdigerweise die gute ältere Tradition länger als in Nürnberg erhält, ist um 1600 der noch in der Weise der Feinstecher des XVI. Jahrh. arbeitende Alexander Mair (1559—1620) wirksam. Schon zu seinen Lebzeiten gewinnt die niederländische Manier hier Boden. Ihr Träger ist der seit 1584 in Augsburg ansässige Antwerpener Stecher und Kunstverleger Dominicus Custos, ein erfolgreicher Nachahmer Crispin de Passes. Aus seiner Werkstatt geht das grofse, den Stammbaum der Fugger illustrierende

Bildniswerk »Fuggerorum et Fuggerarum Effigies« hervor. Custos' Stiefsöhne, Lucas und Wolfgang Kilian, folgen seiner Richtung. Lucas Kilian (1579—1637), der Bedeutendere von beiden, beginnt seine Laufbahn mit Stichen nach Paolo Veronese, Tintoretto u. a. für den Verlag seines Stiefvaters. Er ist ein Schnellarbeiter, von dem berichtet wird, dafs er häufig in einer Woche zwei Porträtblätter fertig gebracht habe, aber in seinen besten Stücken entschieden mehr als ein blofser Routinier, namentlich in den frühen, in enger und feiner Weise behandelten Bildnissen. Zu seinem Nachteil trachtet Lucas Kilian später danach, es Goltzius gleichzuthun.



Lucas Kilian:
Bildnis des Sebastian Schedel (Ausschnitt).

Wie Custos, verlegen auch die Brüsseler Johann und Raffael Sadeler ihre Thätigkeit nach Deutschland und stehen zeitweise in Diensten des Herzogs von Baiern. Bedeutender als diese, wesentlich durch grofse Fruchtbarkeit bekannten Stecher, ist ihr Neffe Egidius Sadeler (gest. 1629), ein tüchtiger Künstler und bemerkenswert dadurch, dafs er in seinen Stichen nach älteren Meistern mit Erfolg bestrebt ist, den Stil und die Behandlungsweise der Vorlage mit bewufstem Verständnis festzuhalten. Vortrefflich sind in diesem Sinne Sadelers Madonna mit den Tieren, nach Dürer, und seine Monatsdarstellungen nach Paul Bril. Sadeler stand zeitweise im Dienste Kaiser Rudolfs II zu Prag.

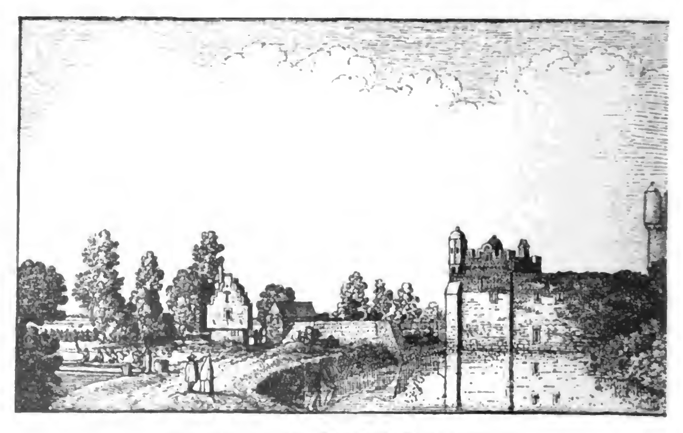
In Nürnberg ist Peter Isselburg aus Köln (1568—1630) thätig, ein Schüler der Niederländer und namentlich als Porträtist tüchtig. Joachim von Sandrart preist Isselburg als den hervorragendsten Stecher seiner Zeit. Ein fast sechs Fufs langes Panorama von Coburg, von Isselburg in gediegener Weise ausgeführt, ist unstreitig eine der besten derartigen, in dieser Zeit sehr beliebten grofsen Stadtansichten.

Fast unbeeinflufst von der neueren Gestaltung der Stecherei, halten die in Strafsburg thätigen Matthias Greuter und Friedrich Brentel noch im ersten Drittel des XVII. Jahrh. an der alten Art der späteren deutschen Kleinmeister fest, mit ihnen auch der vorwiegend als Radierer thätige Schweizer Dietrich Meyer (geb. Eglisau 1572), bei dem noch Reminiscenzen an Holbein nachwirken. In der Entwickelung der Radiertechnik spielt Dietrich Meyer als Erfinder eines neuen Ätzgrundes eine gewisse Rolle.

Einer der populärsten deutschen Künstlernamen des XVII. Jahrh. ist Merian. Der 1593 zu Basel geborene Matthäus Merian ist der Stammvater dieser Künstlerfamilie. Er war Schüler Dietrich Meyers in Zürich, soll auch bei Callot in die Lehre gegangen sein und ist in seinen radierten landschaftlichen Darstellungen Savery, Momper und Bril verwandt. Er radiert mehr in scharf zeichnender, die Linien bestimmt hervorhebender, als eigentlich malerischer Weise. Seit 1625 in Frankfurt ansässig, führt er den Verlag seines Schwiegervaters Theodor de Bry erfolgreich weiter. Die seit 1640 erscheinende mit zahllosen Radierungen illustrierte Länderbeschreibung hat Merians Namen überallhin bekannt gemacht. Bei seinem Tode, 1650, war der gröfste Teil der Beschreibung der deutschen Länder vollendet. Das Beste darin mag von Matthäus selbst radiert sein, Einiges von seinem Sohn Matthäus Merian d. J., einem später vorwiegend als Maler und gelegentlich als Porträtradierer thätigen Nachahmer van Dycks. Anderes ist von Wenzel Hollar gefertigt. Trotz mancher Ungleichheiten, ist die Meriansche Länderbeschreibung in ihrer Art unübertroffen. In reinen scharfen Linien, welche die einzelnen Baulichkeiten klar erkennen lassen, sind die Städtebilder gegeben, Baumgruppen und Staffagen im Vordergrund geben dem Ganzen Leben und Charakter. Dem Umfange nach noch gröfser angelegt, war das Theatrum Europäum des Merianschen Verlages, der erst zu existieren aufhörte, nachdem es in den Besitz des Gatten der Urenkelin des alten Merian, an den Baumeister Eosander von Göthe gekommen war.

Der erfolgreichste der beim alten Merian ausgebildeten Radierer ist Wenzel Hollar (geb. Prag 1607). Nachdem er abwechselnd in Frankfurt, Strafsburg und Köln thätig gewesen war, ging Hollar 1636 mit dem berühmten Kunstfreund und Kunstsammler Thomas Howard Grafen Arundel nach London, wo er bis zu seinem 1677 erfolgten Tode verblieb, mit Ausnahme eines Aufenthaltes in Antwerpen von 1644 bis 1652 und einiger grofser Reisen. In unausgesetzt emsigem Schaffen hat Hollar nahezu 3000 Blätter radiert, mit sehr feiner Nadel, in sammetartiger Weiche der Schatten und angenehmer Haltung. Von Merian hatte Hollar die getreue Auffassung in der land-

schaftlichen Darstellung überkommen. Seine kleinen Blättchen, in denen er Skizzen auf seinen Reisen in Deutschland und anderen Ländern fixiert, sind durch ihre schlichte Richtigkeit und die Nettigkeit der sauberen Zeichnung sehr anziehend. Die Wiedergabe des Selbstgesehenen bildet überhaupt den besten Teil in Hollars Werk, so die Folgen mit zahlreichen Trachtenbildern und die bekannten Blätter, auf denen Pelzwerk, Muscheln u. dergl., in greifbarer Anschaulichkeit dargestellt sind. Weit hinter solchen originalen Arbeiten stehen Hollars Bildnisse und Figurenblätter nach van Dyck und anderen niederländischen Meistern.



Wenzel Hollar: Landschaft (Ausschnitt).

Am befriedigendsten sind noch die Reproduktionen nach älteren niederländischen Landschaftern wie Breughel, Bril u. a.; am besten aber weifs Hollar den Ton und Charakter der Malereien Elsheimers treffend auf die Platte zu bringen. Seiner Eigenart und Auffassungsweise nach, erscheint Hollar abseits stehend von der mafsgebenden Kunstweise seiner Zeit und im Grunde ein verspäteter Nachzügler des XVI. Jahrh. Da sich seine Thätigkeit wesentlich im Auslande abspielt, bleibt er fast ohne Einwirkung auf die Kunst in Deutschland.

Neben manchen Resten deutscher Tradition machen sich in der Radierung auch Einflüsse von Italien her geltend, so bei dem Münchener Georg Pecham und bei Philipp Uffenbach in Frankfurt (gest. um 1639), der ein Künstler von bemerkenswerter Originalität und der Lehrer Adam Elsheimers ist. Eine so wichtige Rolle dieser Letztere in der Geschichte der Malerei des XVII. Jahrh. spielt, in die Entwickelung der Radierung greift Elsheimer selbst kaum ein, selbst wenn er

einige der ihm gewöhnlich zugeschriebenen acht, durchweg ziemlich geringen Radierungen ausgeführt haben sollte. Die Malerei Elsheimers, sein Helldunkel, ist auf der Kupferplatte von Keinem besser zum Ausdruck gebracht worden, als von Elsheimers enthusiastischem Verehrer, dem Grafen Hendrick Goudt (geb. Utrecht 1585, thätig meist zu Rom, gest. 1630). Eigentlich nur ein Dilettant, der im Ganzen nur 9 Blätter verfertigt hat, versteht er es, die nächtlichen Lichteffekte Elsheimers mit aufserordentlich feinem und kraftvollem Stichel wiederzugeben, z. B. in den Blättern, Ceres auf der Suche nach Proserpina, Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis, etc. In Italienischer Auffassungsweise und als Nachahmer der Kompositionsweise Tintorettos, Poussins und Claudes erscheint Johann Wilhelm Baur (Strafsburg um 1600, thätig in Italien, Wien etc., gest. 1641), ein Künstler von unstreitig bedeutendem Talent für figurenreiche Darstellungen in weiträumiger Anordnung, der in feiner, an Stephan della Bella erinnernden Weise radiert. Die zahlreichen Deckfarbenmalereien Baurs hat der Augsburger Stecher Melchior Küssel in sorgfältigen Radierungen reproduziert und 1670 unter dem Titel Iconographia herausgegeben.

Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt der Einflufs der niederländischen Radierer auf die deutschen Künstler sich geltend zu machen, die als eigentliche Malerradierer anzusehen sind, wie Hans Ulrich Frank (Augsburg, thätig von 1643 bis 1680), Heinrich Schönfeld und Jonas Umbach (1624 bis 1700), letzterer der Schöpfer zahlreicher anmutiger Blättchen, welche sich an Rubens und die späteren Venetianer anlehnen, aber dabei doch viel Originalität zeigen. Der in Nürnberg und später in Stockholm thätige Johann Philipp Lembke (1631 bis 1713) strebt Rembrandt nach.

Der bedeutendste Vertreter der holländischen Kunstweise auf deutschem Boden ist Johann Heinrich Roos (Ottersburg in der Pfalz 1631, thätig zu Frankfurt, gest. 1685), der seine Ausbildung in Holland empfing, und sich als Tiermaler wie als Radierer an Dujardin, Berghem und Marc de Bye anschliefst. Seine weidenden Tiere, meist Ziegen und Schafe, versetzt er in römische Landschaften, gruppiert sie sorgfältig und hält sich fern von den realistischen Geschmacklosigkeiten, in denen sich holländische Radierer von Tierstücken nicht selten ergehen. Licht und Luftstimmung weifs Roos oft glücklich zu treffen, wie die schwüle Nachmittagshitze in dem Blatt Der ruhende Hirt. Johann Heinrichs, als Maler geschätzter jüngerer Bruder Theodor Roos, sowie sein Sohn Johann Melchior, versuchen sich ebenfalls gelegentlich mit der Radiernadel.

In dem Hamburger Maler Matthias Scheits (um 1640 bis um 1700) findet das volkstümliche Genre etwa im Sinne Adriaan

Ostades einen begabten, in freier und leichter Weise radierenden Vertreter. Ein tüchtiger und für diese Zeit immerhin bemerkenswerter Radierer, wenn auch wesentlich ein imitatorisches Talent, ist der Münchner Joachim Franz Beich, (1665 bis 1748), der sich abwechselnd Salvator Rosa, Poussin und Berghem zum Vorbild nimmt. Der Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (geb. Frankfurt a. M. 1606 — Nürnberg 1688), ursprünglich zur Stecherei ausgebildet, war, obwohl er selbst den Stichel nur wenig handhabte, mit Erfolg bestrebt, die deutsche Kupferstecherei künstlerisch zu heben. Für seine



Jonas Umbach: Tritonen (Ausschnitt).

1675—1679 erscheinende umfangreiche »Teutsche Akademie der Bau- Bild- und Malerei-Künste« trachtete er, die zahlreichen Illustrationen durch die besten ihm erreichbaren Hände ausführen zu lassen, in der ausgesprochenen Absicht, den Künstlern dadurch Gelegenheit und Anregung zu erfolgreicher Bethätigung zu geben. Philipp Kilian in Augsburg, Johann Jacob Thurneysser und Sandrarts Neffe Jacob von Sandrart sind die hauptsächlichen Mitarbeiter an dem grofsen Werk. Der letzgenannte, Jacob von Sandrart, ist ein fruchtbarer Bildnisstecher, der namentlich, wo er nach der Natur arbeitet, Achtungswertes leistet (Nürnberg, 1630 bis 1708).

Erfolgreicher als der oben angedeutete Einflufs der niederländischen Radierer, äufsert sich seit dem letzten Drittel des XVII. Jahrh. die Einwirkung der französischen Stechkunst in Deutschland. Die grofsartige Entfaltung des Kupferstiches in Frankreich wirkt so mächtig herüber, und das Beispiel der Franzosen findet so bereitwillige Aufnahme, dafs von nun an bis gegen das Ende des XVIII. Jahrh. die deutsche Grabsticheltechnik von den Franzosen abhängig bleibt. Aber diese Abhängigkeit bedeutet für Deutschland keinen Schaden, vielmehr einen Gewinn, denn Alles, was die deutsche Stechkunst an nationaler Eigenart ehedem besessen hatte, war längst verschwunden, und zu selbständiger neuer Entwickelung fehlten hier die treibenden Kräfte. Von den Franzosen lernen die Deutschen, was ihnen jetzt zumal fehlt, Gediegenheit der Technik, und häufig sehen wir sie nach Paris wandern, um dort ihre Ausbildung zu finden. Zu den ersten Vermittlern der französischen Weise in Deutschland gehören die Brüder Johann und Elias Hainzelmann in Augsburg. Beide gehen in frühem Alter zu François Poilly nach Paris. Johann, der bedeutendere, (1641 — 1693) wird künstlerisch ganz und gar Franzose und in seinen besten Arbeiten seinem Lehrmeister nahezu ebenbürtig, wie das noch in Paris von ihm gestochene Porträt Louvois' nach Vouet zeigt. 1688 macht sich Hainzelmann als kurfürstlicher Kupferstecher in Berlin sefshaft, wo er ein vortreffliches, die markante Persönlichkeit prächtig zum Ausdruck bringendes Porträt Derfflingers ausführt, sowie das trotz des affektierten Ausdruckes tüchtige Bildnis der Kurfürstin Sophie Charlotte. Weniger gelungen ist das Porträt des Grofsen Kurfürsten. Johann Hainzelmann hat ferner gröfsere Blätter nach Carracci, Bourdon und ähnlichen Meistern verfertigt. Unmittelbar nach Hainzelmann finden wir in Berlin einen tüchtigen Stecher derselben Richtung, Samuel Blesendorf thätig, (gest. 1706).

In Augsburg vertritt der jüngere der Brüder Hainzelmann, Elias (1640 — 1693) die französische Richtung, in München Gustav Ambling, während der an verschiedenen Orten Deutschlands arbeitende Basler Johann Jocob Thurneyssen oder Thurneysser (1636 — 1718) der Technik Claude Mellans nicht ohne Glück nachstrebt.

Aus der Beziehung der deutschen Stecher zu der französischen Schule erwächst der hervorragendste Meister des Grabstichels, den das XVIII. Jahrhr. hervorgebracht hat, der Berliner Georg Friedrich Schmidt (1712 — 1775). Anfangs Schüler der Berliner Akademie, erhielt er weiterhin von einem untergeordneten Kupferstecher Georg Paul Busch eine immerhin gute technische Vorbildung. Selbständig sucht er Edelinck und die verwandten Franzosen nachzuahmen (Bildnis Clermonts),

bis sich ihm endlich, 1736, die Möglichkeit eröffnet, nach Paris zu gehen. Hier trat er bei Larmessin in die Lehre. In der Wiedergabe von Gemälden der Richtung Watteaus wird Schmidt wie mit einem Schlage seinen französischen Genossen mehr als ebenbürtig, wenn er auch seine Arbeiten wie Nicaise, Le Faucon, L'Adolescence zunächst nicht unter eigenem, sondern unter Larmessins Namen in die Welt gehen lassen mufs. Aufträge des Verlegers Odieuvre auf kleine Porträtstiche leiteten Schmidt aber bald auf das Gebiet, für das er hervorragend begabt war. Durchschlagenden künstlerischen Erfolg erzielte er zuerst mit dem 1739 datierten grofsen Porträt des Henry-Louis de la Tour d'Auvergne nach einem vortrefflichen Gemälde Rigauds. Seit lange hatte die Stechkunst nichts hervorgebracht, das an Kraft und Energie dem Blatte Schmidts sich an die Seite stellen liefse. In den darauf folgenden Bildnissen Jean-Baptiste Rousseaus und Cambriers trachtet Schmidt, feinere Haltung und Weichheit zu gewinnen und die äufserliche Virtuosität zurückzudrängen, doch bleibt Schmidt seine Laufbahn hindurch dem System festgefügter Regelmäfsigkeit der Strichbildung und des konventionellen stecherischen Vortrages getreu. Die Härten, die sich noch im de la Tour geltend machen, hat er aber in dem 1744 vollendeten Bildnis des Malers Mignard nach einem Gemälde von Rigaud überwunden. In seiner Reinheit und Klarheit der Ausführung und malerischen Kraft läfst dieses Blatt den Beschauer fast vergessen, nur die Wirkung von Weifs und Schwarz vor sich zu haben. Die realistische Vortragsweise des Grabstichels, die stoffbezeichnende Manier scheint hier zu unbeschränkter Ausdrucksfähigkeit gebracht. Schmidts Ruhm als eines der gröfsten Meister der Technik des Grabstichels war durch das Porträt Mignards begründet. Mit geringen Schwankungen behält er die Behandlungsweise, die er hier erprobt hatte, seine übrige Laufbahn bei. Sie basiert auf der Durchführung der Platte ohne Zuhülfenahme einer Vorätzung, und ist am ehesten vielleicht der Weise des älteren Drevet vergleichbar. Die Lagen sind tief und energisch in das Kupfer eingeschnitten, die Stärke der Stichelzüge ist vom Schatten in das Licht mit unfehlbarster Genauigkeit im Treffen des Lichtswertes moduliert, zur Kennzeichnung des Materials und der Oberflächen der Körper ist die Strichbildung so sicher gewählt, dafs sie sich wie selbstverständlich aus der Natur der Objekte zu ergeben scheint. Namentlich excelliert Schmidt in der Darstellung der Seide, des polierten Holzes und des weifsen Leinenzeuges.

Trotz seiner in Paris jetzt völlig gesicherten Stellung und der Aufnahme in die Akademie daselbst, entschliefst Schmidt sich nach Berlin zu dauerndem Aufenthalt zurückzukehren. Der in Frankreich erworbenen Kunstweise bleibt er getreu.



Georg Friedrich Schmidt: Bildnis des Quentin de la Tour (Ausschnitt).

Wenn seinen Berliner Porträts trotzdem kaum Unharmonisches anhaftet, so rührt das daher, daſs die französische Pose den Persönlichkeiten der friedricianischen Zeit, die Schmidt darzustellen hatte, ebenso angemessen war wie den Franzosen selbst. In Berlin tritt Schmidt in ein ähnliches Verhältnis zum Maler Antoine Pesne wie früher zu Rigaud in Paris.

Ohne merkliches Nachlassen hält sich Schmidt im weiteren Verlauf seiner Thätigkeit im Allgemeinen auf der in Paris erreichten Höhe, wenn er auch einen zweiten Mignard nicht wieder geschaffen hat. Für das weiche Licht der Malerei Pesnes findet er den entsprechenden stecherischen Ausdruck und Vortrag, so in Pesnes Selbstbildnis, in den Porträts Vogells, Ellers etc.

Einem Ruf folgend, begiebt sich Schmidt 1757 nach Petersburg, um dort eine Stecherschule zu gründen und ein Bildnis der Kaiserin Elisabeth zu stechen. Dieser Stich nach Tocqués Gemälde beschäftigt ihn bis 1762. Trotz aller darauf gewandten Sorgfalt vermag er die künstlerische Wirkung und Haltung unter der schwerfälligen Pracht des Kostüms zu keiner rechten Geltung zu bringen, hingegen zählen die ebenfalls in Petersburg ausgeführten Porträts Esterhazys, Schuwaloffs, Rasumowskys zu den vortrefflichsten Arbeiten des Meisters.

Die Radierung spielt in Schmidts Thätigkeit eine bedeutende Rolle. Schon in Paris hatte er die Nadel, in Verbindung mit dem Stichel, in den frühen Arbeiten unter Larmessin gehandhabt, später in Berlin fertigt er häufig radierte Blätter, nach seiner Rückkehr von Petersburg läſst er den Stichel fast völlig bei Seite, um sich allein dem Radieren zu widmen.

Gleichwie als Stecher, ist Schmidt auch als Radierer der gediegenste Techniker des XVIII. Jahrh. Für die Durchbildung und malerische Wirkung nimmt er sich Rembrandt zum Muster, doch verleugnen diese Blätter Schmidts nicht die Hand des Stechers, dem das Regelmaſs konventioneller Strichbildung zur Natur geworden ist. Die Radierungen Schmidts sind nach Gemälden Rembrandts oder solchen, die man dafür hielt, nach Malereien Dietrichs und eigenen Studien ausgeführt, durchweg in gefälliger und harmonischer Wirkung. Das Wesen Rembrandtscher Kunst ganz zu erfassen, blieb den Anschauungen, in denen Schmidt aufgewachsen war, versagt, hingegen zeigt er eine bewunderungswerte Fähigkeit, nicht nur die koloristische Gesamthaltung, sondern auch die spezifische Malweise Rembrandts in den radierten Wiedergaben zum Ausdruck zu bringen, z. B. in dem Blatt nach Rembrandts: Simson droht seinem Schwiegervater, und in ganz anderer, aber im Verhältnis zum Original wiederum sehr treffender Weise in der sogenannten Judenbraut; letztere vielleicht eine der glänzendsten Radierungen, die je gemacht worden sind.

Wie Schmidt in Berlin, so ist gleichzeitig Jacob Schmutzer (1733—1811) in Wien der Vertreter der französischen Richtung. Nach schwierigen Anfängen gelang es ihm endlich 1762 nach Paris zu gehen, wo sich Wille seiner, wie so vieler deutscher Künstler, annahm. Der Pariser Aufenthalt dort war für Schmutzer aufserordentlich fruchtbar, aber allzu kurz, um die Mängel seines früheren Lehrganges ganz zu beseitigen. Zu Feinheit der Auffassung und künstlerischer Vertiefung der Arbeit vermochte er nicht durchzudringen. Ganz anders als bei Schmidt sind gerade die Porträts — Kaiserin Maria Theresia, Fürst Kaunitz etc. — der schwächste Teil in Schmutzers Werk. Schmutzers Ruf gründet sich auf seine Stiche nach Gemälden des Rubens in Wiener Galerien, deren Charakter er im Ganzen glücklich erfafst, abgesehen von dem etwas akademischen Zug, der seiner Zeichnung des Nackten anhaftet. Die Stechweise Schmutzers ist kräftig, glänzend, doch bringt er das Gefüge der Strichlagen allzusehr in den Vordergrund der Wirkung. Schmutzer hat eine Menge Schüler gebildet, und sein Vorbild ist unter den Wiener Stechern lange mafsgebend geblieben. Hervorragende Künstler sind aus dieser Richtung nicht erwachsen.

Ziemlich isoliert von den mafsgebenden Stecherschulen wirkt Johann Friedrich Bause in Leipzig (1738—1814), der Schmidt und Wille zu Vorbildern wählt und sich nach diesen als Autodidakt bildet. Sein Hauptverdienst liegt in der gediegenen Wiedergabe der von Anton Graff gemalten Porträts, sowie darin, dafs er uns die Lebenserscheinung vieler seiner Zeitgenossen in schlichter Wahrheit überliefert hat. Am wenigsten befriedigend erscheint er uns in seinen nach Mengs, Dietrich u. a. gestochenen Kompositionen.

Ein erfolgreicher Vertreter der französischen Richtung ist auch der in Stuttgart thätige Gotthard von Müller (1747 bis 1830), ebenfalls der Gruppe der von Wille inspirierten Stecher angehörig. Er war bestrebt, die flüssige Technik der älteren Niederländer mit der glänzenden Stichelführung seines Zeitgenossen Bervic zu vereinigen, und suchte daneben von dem Engländer Strange die weiche Behandlung des Fleisches zu entlehnen. Müllers Bildnis des Louis Galloche nach Tocqué und das grofse wirkungsvolle Porträt Ludwig XVI nach Duplessis dürfen den besten Leistungen der französisch-deutschen Schule zugezählt werden; die Schlacht bei Bunkers-Hill nach Turnbull ist eine der gelungensten Wiedergaben eines Gemäldes der neueren Zeit. Zu seinem Schaden läfst sich Müller später von der sogenannten klassischen Richtung der gleichzeitigen Italiener beeinflussen (Madonna della Sedia, etc.).

Des eben genannten Künstlers Talent vererbt sich auf seinen Sohn Friedrich Wilhelm Müller (1782—1816). Er ist der begabteste und hervorragendste Vertreter der strengen

Richtung, die in der Wiedergabe der Kompositionen der klassischen italienischen Meister ihre Hauptaufgabe sieht. F. W. Müllers erste grofse Arbeit, der Evangelist Johannes, nach Domenichino, zeigt schon die Vorzüge wie die Schwächen dieser Richtung, den künstlichen Zusammenbau des Strichsystems, die konventionelle Faktur, die aufser Zusammenhang steht mit den Eigenschaften der Malerei und dem Stil des reproduzierten Originals. Die Sixtinische Madonna Müllers galt lange als unbestrittenes Meisterwerk der modernen Stechkunst und als echte Interpretation der Kunst Raffaels. Unleugbar ist es ein Blatt von harmonischer, eindringlicher und bedeutender Wirkung, aber die Stilkraft Raffaels ist darin nicht erfafst, sondern durch eine dem Gemälde fremde, weiche Empfindsamkeit ersetzt. Zu richtiger Würdigung dieses und ähnlicher reproduzierenden Stiche wird man am ehesten gelangen, wenn man sich vorhält, dafs ihnen wie jedem anderen Produkt die Zeit ihrer Entstehung den besonderen Stempel aufgedrückt hat, und wenn man das Vorbild, das ihnen zu Grunde liegt, möglichst aufser Betracht läfst. Das Beispiel Müllers ist für den Kupferstich des XIX. Jahrh. unter den talentloseren Späteren verhängnisvoll geworden. Erst nach langem Siechtum beginnt in unseren Tagen die Stechkunst sich aus dem Manierismus zu befreien, in den Bervic, Wille und Müller sie verstrickt hatten.

Die Radierung wird im XVIII. Jahrh. in Deutschland von zahlreichen Malern wie von berufsmäfsigen Radierern gepflegt und nimmt innerhalb der Kunstübung der Zeit eine wichtige Stelle ein.

Der Urheber einer, in ihrer Art fast neuen Gattung ist der in Augsburg, zeitweise in Regensburg thätige Johann Elias Riedinger (1695—1767), den man als den klassischen Darsteller des Waidwerks bezeichnen kann. Das jagdbare Wild stellt er in der Ruhe wie in der Leidenschaft auf der Flucht und bei seinem waidgerechten Ende dar. Riedingers Befähigung liegt im korrekten Erfassen auch der bewegtesten Momente, und diese Korrektheit ist es, die ihm in den Kreisen der Jagdfreunde seinen Ruf geschaffen hat. Doch ist Riedinger ein nur mittelmäfsiger Künstler. Sein Verständnis für den Bau und die Anatomie, selbst der von ihm am häufigsten dargestellten Tiere, wie der Hirsche, ist nur oberflächlich und mangelhaft. Die Feinheiten des tierischen Ausdrucks vermag er nicht wiederzugeben, selbst die Hunde haben bei ihm nur charakterlose Grimassen und sehen auch in der Ruhe wie reifsende Tiere aus. Riedingers künstlerische Mängel zeigen sich besonders, wenn er unternimmt, aus seinem gewöhnlichen Darstellungskreise herausgehend, ihm weniger vertraute Tierformen z. B. Löwen nach der Natur zu zeichnen. Die Vögel fallen bei ihm immer plump und bleischwer aus. Riedingers

Zeichnungsweise ist handfest und eindringlich, das Kupfer bearbeitet er mit breiter Nadel und tiefer Ätzung, mit zarten Abstufungen und Halbtönen hält er sich nicht auf. Dem Bedürfnis des Publikums, für das seine Blätter berechnet waren, haben sie vortrefflich genügt, wie ihr nachhaltiger, bis heute wirksamer Erfolg beweist. Sein Werk besteht aus nahe an 1300 Blätter. Zu den besten darunter zählen die von ihm ganz eigenhändig ausgeführten Folgen wie der Fürsten Lust, die Beschreibung der wilden Tiere. In zwölf Folioblättern behandelt er die Geschichte des Sündenfalls als Vorwand zur Darstellung einer Menge Tiere, die das Paradies bevölkern.

Der von seinen Zeitgenossen vielbewunderte Christian Ernst Dietrich (Weimar 1712 — Dresden 1774), in dem man den Geist der Niederländer des XVII. Jahrh. wiederauflebend wähnte, erscheint uns heute als flacher Nachahmer jener Epoche, deren Typen und Kompositionsweise er sich schablonenmäfsig angeeignet hat. In der Radierung übt er eine flüchtige, aber immerhin wirkungsvolle Technik, die, wie seine Malerei, die äufsere Faktur der Niederländer imitiert. In biblischen Darstellungen operiert Dietrich zumeist mit Rembrandtschen Motiven und unternimmt sogar, dem Hundertguldenblatt eine grofse Radierung desselben Inhalts an die Seite zu setzen. Im bäuerischen Genre leitet ihn Ostade; nirgend giebt er eigene Naturbeobachtung, Alles ist aus zweiter Hand entnommen. Trotzdem ist Dietrich keineswegs ein unbedeutender Künstler, aber allem Thun stellen sich bei ihm Reminiscenzen und Vorbilder in den Weg. Den zahlreichen Plattenzuständen, die Dietrich von seinen Radierungen produziert, haben Liebhaber und Sammler mehr als verdiente Beachtung gewidmet.

Unter den Radierern dieses Zeitraumes darf der Züricher Salomon Gessner (1730—1788) nicht übergangen werden, wenn er auch nur ein Dilettant genannt werden kann. Die radierten Illustrationen, mit denen er die Ausgaben seiner Idyllendichtungen ausstattete, sind recht schwach gezeichnet, besitzen aber eine gewisse naive Anmutigkeit, die als Gegensatz zu dem herrschenden französischen Wesen, wie erfrischende Natürlichkeit wirkte und Gessners Kunst viele Bewunderer warb.

In Berlin neben Schmidt, aber vollständig unabhängig von ihm, spielt sich die Thätigkeit des originalsten Künstlers ab, den Deutschland im XVIII. Jahrh. aufzuweisen hat, des zu Danzig 1726 geborenen Daniel Chodowiecki (gest. Berlin 1801). Unter Schwierigkeiten und gröfstenteils als Autodidakt erwirbt er sich einige Vorbildung, treibt Miniatur- und Emailmalerei, und beginnt um die Jahre 1756 und 1758 sich auf das Radieren zu verlegen. Ohne je in Frankreich gewesen zu sein, ist auch Chodowiecki in gewissem Sinne ein Schüler der Franzosen insofern, als die französischen Sittendarsteller und Illustratoren

ihm seine Richtung weisen. Chardin, Eisen, Moreau, Saint-Aubin sind Chodowieckis Vorbilder, aber nur mit Rücksicht auf die äufsere Form und die technische Behandlung; von der französischen Kunstatmosphäre bleibt Chodowiecki unbeeinflufst. Mit aufserordentlichem Talent für klaren psychologischen Ausdruck und feiner Beobachtung schöpft er seine Motive aus der heimatlichen Umgebung. So wird Chodowiecki der eminente Darsteller des privaten Lebens des preufsischen Volkes und der Berliner Gesellschaft in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh., deren äussere Erscheinung durch ihn treuer und unbefangener fixiert worden ist, als der Typus der französischen Gesellschaft durch die Pariser Illustratoren. Den spiefsbürgerlichen Zug seiner Umgebung und seiner Modelle verleugnet Chodowiecki keineswegs, er will ihn vielmehr festhalten, in bewufstem Gegensatz zu der leichtgeschürzten Art der französischen Sittendarsteller. Im Erfassen des wirklichen Vorganges und der charakteristischen Situation liegt die Stärke, wie auch die Grenze seines Talentes. Sobald Chodowiecki sich an Darstellungen wagt, zu denen ihm die Anschauung keine Grundlage bietet, wird er leer und affektiert.



Daniel Chodowiecki:
Illustr. zu Lessings „Minna von Barnhelm".

Zwischen 1757—1759 fallen die ersten, noch unvollkommenen Radierversuche Chodowieckis, einzelne Figuren und Gruppen, in denen man den Einflufs Chardins deutlich erkennt. Erst acht Jahre später beginnt sein ununterbrochenes Schaffen mit der Radiernadel. Um 1767 findet Chodowiecki im Illustrieren von Unterhaltungsschriften, Theaterstücken und Almanachs das Genre, in dem er bald ein vielgesuchter Künstler wird. Seine kleinen Platten zeichnet er meist nach leichten Bleistiftsskizzen bis in die winzigen Köpfe mit grofser Schärfe auf das

Kupfer, in ziemlich regelmäfsiger, stecherischer, an Moreau erinnernder Nadelführung, doch weniger als dieser auf Glätte der Wirkung ausgehend. Die feinere Abtönung und letzte Vollendung pflegte er der Platte mit der kalten Nadel zu geben. Des Stichels bedient sich Chodowiecki, wenn überhaupt, so doch nur in sehr geringem Mafse. So lange Chodowiecki sich in kleinem und kleinstem Format bewegt, bleibt seine Auffassung wahr und frisch, die Zeichnung korrekt und natürlich; seine Kunst scheitert an Darstellungen mit gröfseren Figuren. Blätter wie: Zieten sitzend vor seinem König und das Gegenstück Zieten schlafend vor seinem König sind eckig und schwerfällig, von derber, an volkstümliche Flugblätter erinnernder Charakteristik der dargestellten Personen.



Daniel Chodowiecki: Illustration zu Gellerts Fabeln.

Mit den 1769 erscheinenden Illustrationen zu Lessings Minna von Barnhelm betritt Chodowiecki das Stoffgebiet des bürgerlichen Genres, das seinem Talent so angemessen war. Der Erfolg war derartig, dafs alsbald eine Wiederholung der 24 kleinen Radierungen nötig wurde. Die 1771 gefertigten Blätter zu Gessners Idyllen zeigen den Künstler auf dem äussersten Punkt technischer Vollendung angelangt. In ihrer klaren Haltung sehen sie fast wie zarte Grabstichelarbeiten aus.

Ohne sichtbare Schwankungen entwickelt sich jetzt seine weitere Thätigkeit und der Verlauf seines emsigen Lebens. In dem Blatt L'Atelier d'un Peintre erblicken wir Chodowiecki an einem Tisch sitzend, zeichnend, mit seiner Familie im gemeinsamen Wohnzimmer, ein echtes Bild des deutschen Bürgertums der Zeit, sowie der Schaffensweise und des Naturells des Künstlers. Hier, wie überall, wo Chodowiecki Selbstgesehenes schildert, zeigt er seine besten Seiten, sein klares Erfassen und

treues Schildern der Situation. Wo er aber, wie in vielen seiner Illustrationen, moralisierend wirken will, macht sich ein pedantisch nüchternes Wesen unangenehm geltend. Freilich lag dies zum guten Teil auch an den Büchern, die er zu illustrieren hatte.

Mit der Kleinheit der Form scheint die Schärfe seiner Auffassung und Zeichnung zu wachsen, wie die Randeinfälle darthun, welche den nicht am wenigsten reizenden Teil seiner Erfindungen ausmachen. Man nennt Randeinfälle die in die leeren Ränder der Platte, neben die eigentliche Darstellung mit der Nadel leicht



Bernhard Rode: Maske eines sterbenden Kriegers (Ausschnitt).

eingeritzten Figürchen und Scenen, ein freies Spiel der Phantasie, in dem sich manche Künstler während der Arbeit zu ergehen pflegen. Chodowiecki flicht in die Randeinfälle zuweilen nähere oder entferntere Beziehungen zur Hauptdarstellung ein. Zugleich dienen sie bei ihm als Kennzeichen der frühen Abdrücke seiner Blätter, da er die Randeinfälle vor dem Druck der eigentlichen Auflage wieder wegzuschleifen pflegt. Überhaupt liebt Chodowiecki es von seinen Blättern, zahlreiche Abdrucksgattungen herzustellen, die vollständig zu besitzen schon zu seinen Lebzeiten Sammler eifrig bestrebt waren. Es waren

aber nicht nur künstlerische Motive, die Chodowiecki zu den vielen kleinen Änderungen an seinen Platten veranlafsten, und die dann eben so viele Zustände repräsentierten. Ohne Zweifel hatte er dabei auch die Liebhaberei seiner Sammler im Auge. Daniel Chodowieckis Bruder Gottfried und Sohn Wilhelm, werden von ihm zeitweise als Gehülfen verwendet. In ihren wenig zahlreichen selbständigen Arbeiten erscheinen sie als unbedeutende Nachahmer ihres Meisters.

In Berlin ist gleichzeitig Johann Wilhelm Meil (1733 bis 1805) ein aufserordentlich fruchtbarer Radierer. Von Hause aus ein geschmackvoller Ornamentiker, weifs er im späteren Verlauf seiner Thätigkeit aus den Formen des Rokoko, dem



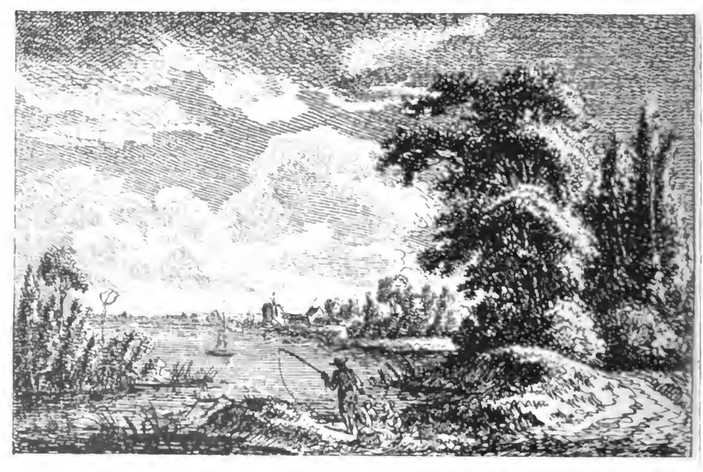
Ferdinand Kobell: Landschaft.

Wechsel der Mode folgend, geschickt in den klassizistischen Stil einzulenken, der von Frankreich ausgehend, herrschend wird. Die Vignette, die allegorische und mythologische Buch-Illustration ist sein Hauptgebiet. Der Richtung Chodowieckis steht Meil zwar im Ganzen fern, doch sind seine Illustrationen zu Engels Mimik und zu Nicolais Sebaldus Nothanker von guter Charakteristik. Seine Nadel ist fein und geschmeidig, seine Blätter hell und gefällig. Zuweilen arbeitet Meil nach Bernhard Rodes und Anderer Erfindungen. Sein Werk beläuft sich auf mehr als tausend Blätter.

Christian Bernhard Rode (1725—1797) ist der einzige Maler des Berliner Kunstkreises, der auch als Radierer in Betracht kommt. Auch er hatte seine Ausbildung in Paris empfangen, und in seinen mythologischen Kompositionen schimmert noch hie und da etwas vom fröhlichen Geist des Rokoko hindurch, während im Übrigen die Kühle der jetzt zur Geltung kommen-

den akademischen Kunst vorherrscht. Für die Radiertechnik scheint Rode sich Tiepolo zum Muster zu nehmen. Er führt die Nadel meist in breiter, nur die Hauptsachen accentuierender, flüchtiger Weise, zuweilen mit bemerkenswerter koloristischer Wirkung. Seine etwa 250 zum Teil sehr grofsen Platten behandeln meistens biblische Stoffe und Motive aus der Geschichte des Mittelalters. Zu seinen besten und sorgfältigsten Arbeiten zählen die Radierungen nach Skulpturen Schlüters, namentlich die nach den Masken sterbender Krieger im Zeughause zu Berlin.

Daniel Berger (Berlin, 1744—1824) entfaltet eine umfassende Thätigkeit sowohl als Stecher wie als Radierer, und ist



Franz Weirotter: Landschaft.

einer der Wenigen, die die Punktiermanier mit gutem Erfolge in Deutschland ausüben. Berger hält sich auf einem guten Mittelmafs der Leistung. Er hat zahllose Kupfer zur Buch-Illustration geschaffen, in denen er sich als getreuer Nachfolger Chodowieckis erweist. Seine Stechweise ist kräftig, markant und unbeeinflufst von der technischen Schwächlichkeit, die schon zu seinen Lebzeiten vorherrschend wurde.

Noch weniger als die Berliner, bilden die im übrigen Deutschland thätigen Radierer künstlerisch geschlossene Gruppen. In Mannheim und München ist Ferdinand Kobell thätig (1740 bis 1799), der in Paris bei Wille gelernt hatte. Er radiert meistens kleine Landschaftsblätter, in denen er Ruijsdael, Everdingen, Waterloo in der Weise nachstrebt, dafs er die Natur nur im Sinne seiner Vorbilder sieht. Hierin ist er einigermafsen

Dietrich verwandt. Auch Adam Friedrich Oeser in Leipzig (1717—1799) schliefst sich in seiner engen und feinen Nadelführung an die älteren Niederländer an, mit denen seine Kunstweise im Übrigen keine Verwandtschaft hat.

Franz Edmund Weirotter (1730—1771) ist einer der fruchtbarsten Landschaftsradierer der Periode. In Paris unter Wille gebildet und später in Wien thätig, verfertigt Weirotter zahlreiche Landschaftsblätter, teils nach alten Meistern, wie van der Neer, van Goyen, in denen seine gewandte Technik günstig zur Geltung kommt. Karl Wilhelm Kolbe (Berlin 1764—Dessau 1836) neigt in seinen zahlreichen, technisch tüchtig behandelten Blättern den Meistern der heroischen Landschaft zu. Er weifs reiche Vegetation gut darzustellen, freilich ohne rechtes Verständnis der Pflanzenformen, und ohne über die Allgemeinheit im Baumschlag hinauszukommen. Ihm verwandt ist Johann Georg Dillis (1759—1841 München). Johann Christian Reinhardts (1761—1847 Rom) Thätigkeit spielt sich zwar meistens in Rom ab, doch hält er hier engen Zusammenhang mit seiner Heimat. Als verständiger und technisch tüchtiger Radierer italienischer Landschaftsscenerien nimmt Reinhardt in seiner Zeit eine hervorragende Stelle ein. Seine zahlreichen Blätter entstehen meistens in einer frühen Periode seines römischen Aufenthalts. Im Ganzen hatte die Radierung um den Anfang unseres Jahrhunderts unter den deutschen Künstlern noch zahlreiche Freunde. Johann Christoph Erhardt (1795—1822) und Johann Adam Klein (1792—1875 München) hielten die Überlieferung der früheren Generation noch aufrecht, während in Deutschland neue Richtungen zur Geltung gelangten, und die Radierung so zurücktrat, dafs sie unseren Tagen gleichsam von Neuem wieder entdeckt werden mufste.

IX.

DER KUPFERSTICH IN SPANIEN

In Spanien hat sich die Stechkunst niemals zu einer Stellung erhoben, die dem hohen Rang der Malerei in diesem Lande entsprochen hätte. Der Zufall hat uns einen Kupferstich spanischen Ursprungs aus dem XV. Jahrh. erhalten. Die Nationalbibliothek in Madrid bewahrt ein Kleinfolio-Blatt, das im oberen Teil Scenen aus dem Leben Christi, im unteren die Madonna mit anbetenden Heiligen, darunter die hl. Eulalia, die Schutzpatronin von Barcelona, darstellt. Der nur in Umrissen und ziemlich derb ausgeführte Stich trägt am Unterrand die Bezeichnung Fr. Franciscus Domenech 1488, wobei das Fr. als Frater zu lesen ist. Zu vermuten ist, dafs Franciscus Domenech ein Dominikanermönch war, der die Kenntnis des Stechverfahrens wahrscheinlich in Italien erworben hat. Dafs das Blatt in Spanien entstanden ist, scheint kaum zweifelhaft, aber die so bemerkenswert frühe Ausübung der Stechkunst in diesem Falle, bleibt, soviel wir bis jetzt wissen, ganz vereinzelt, denn wir kennen weder Werke spanischen Ursprungs aus dem XV. noch aus dem XVI. Jahrh. Im XVII. Jahrh. kommen in Spanien öfter Bücher mit gestochenen Titelblättern und ebenso ausgeführten Illustrationen heraus. Auch werden jetzt hier häufig Andachtsbilder und Bildnisblätter in Stich ausgeführt, auf denen Namen einheimischer Verfertiger erscheinen. Es sind aber rein handwerkliche, künstlerisch nicht in Betracht kommende Arbeiten. Die hohe Blüte der spanischen Malerei im XVII. Jahrh. hat keinen Aufschwung der Stechkunst im Gefolge. Ungleich ihren Zeitgenossen in den Niederlanden, scheinen die spanischen Maler weder dem Stich, noch auch der Radierung Interesse entgegenzubringen. Alles was an einzelnen Radierungen oder vielmehr Radierversuchen berühmten spanischen Malern zugeschrieben wird, ist hinsichtlich der Echtheit zweifelhaft, so der angeblich von Diego Velasquez radierte Porträtkopf des Olivarez, die Kreuzigung Christi des Claudio Coello, die dem Bartolomé Estéban Murillo zugeteilten Blätter etc. Von

einer spanischen Stecher- oder Radiererschule kann nicht die Rede sein. Erst in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. gelangen Stich und Radierung in Spanien zu einigem Aufschwung. Für den Stich wirkt Manuel Salvador Carmona (1730 bis 1807, Madrid), der seine Ausbildung in Paris empfangen und sich der Richtung Willes angeschlossen hatte. Carmona wird in seiner Heimat das Haupt einer kleinen Stecherschule. Gleichzeitig tritt als Radierer auf Ramon Bayeu y Subias (Saragossa 1746—1793), in seiner Kunstrichtung von Rafael Mengs beeinflufst. Der berühmteste der eingeborenen und in Spanien wirkenden Maler des XVIII. Jahrh. ist Francesco José de Goya y Lucientes (1746 — gest. Bordeaux 1828), dessen Radierungen den Hauptteil seines Schaffens bilden. Durch seinen Verwandten, den erwähnten Subias mag er zuerst zum Radieren hingeleitet worden sein. In einigen aufserordentlich geistreichen Wiedergaben von Gemälden älterer spanischer Meister (Bacchus und seine Genossen, Reiterbilder spanischer Herrscher, Las Meninas nach Velasquez) scheint er sich die Radierweise Tiepolos zum Muster zu nehmen. Später wird seine Technik schärfer und individueller, die Nadelführung nervös und hastig, zur Verstärkung der Wirkung zieht er häufig Aquatinta heran. Goya ist ein unübertroffener Darsteller erregtester momentaner Situation. Seine Blätter prägen sich dem Beschauer unauslöschlich ein, sei es, dafs er mit entsetzlicher Wahrheit die grausigsten Vorgänge schildert oder sich in phantastischen Erfindungen ergeht. Goya ist der Erfinder einer ihm allein eigenen Kunstgattung, die man als die zur herbsten Bitterkeit gesteigerte politische Satire bezeichnen könnte. Seine unter dem Titel Caprichos und los Proverbios erschienenen Folgen führen uns in mysteriösen und allegorischen Scenen durch die Irrtümer und den tiefsten Jammer des menschlichen Lebens.

Das Elend des Krieges ist weder von Callot noch von einem anderen Meister ergreifender geschildert worden, als von Goya in den Desastres de la Guerra, zu denen die französische Invasion in Spanien ihm den Anlafs bot, und die so voll Greuel sind, dafs man erst lange nach Goyas Tode es wagte, sie in die Öffentlichkeit zu bringen.

X.

DER FARBIGE KUPFERSTICH

Das Drucken in bunten Farben kann mit gestochenen, radierten oder wie immer ausgeführten Kupferplatten auf zweierlei Art bewerkstelligt werden. Man kann eine buntfarbige Darstellung mit mehreren aufeinanderpassenden Kupferplatten hervorbringen, was wir als eigentlichen Farbendruck bezeichnen, oder man kann mit einer einzigen Kupferplatte buntfarbig drucken, was wir Farbigen Druck nennen wollen.

Der Erfinder des eigentlichen Farbendrucks — des Druckens mit mehreren Kupferplatten — ist der 1667 zu Frankfurt geborene Jacob Christoph Le Blon. Ursprünglich Miniaturmaler und Kupferstecher, begann Le Blon um 1710 zu Amsterdam sich mit dem Problem des buntfarbigen Druckens zu beschäftigen. Sein Ziel war, die Wirkung farbiger Ölmalerei durch den Kupferdruck wiederzugeben, doch wissen wir nur sehr wenig von seinem Thun und der Aufeinanderfolge seiner erhaltenen Arbeiten. Le Blon benutzte zur Herstellung seiner Farbendrucke je drei bis fünf Platten, die er meistenteils in Schabkunst, zuweilen auch in Stich und Radierung ausführte. Die Platten waren für dasselbe Blatt sämtlich von gleicher Gröfse. Auf der ersten Platte war Alles graviert, was im fertigen Bild gelb sein oder Gelb enthaltende Mischtöne zeigen sollte, auf der zweiten Platte Alles, worin Blau, auf der dritten alles, worin Rot erscheinen sollte. Grün wird durch Überdrucken von Blau auf Gelb, Braun z. B. durch Kombinationen von Rot und Gelb etc. erzeugt. In der Zusammenwirkung mit dem Weifs des Papiers lassen sich mit dem angedeuteten Verfahren, wenigstens der Theorie nach, alle in der Natur vorkommende Farbentöne hervorbringen, doch haben schon Le Blon und seine unmittelbaren Nachfolger für die tiefsten Töne eine schwarze oder eine sattbraune Platte zu Hülfe nehmen müssen. Von Amsterdam ging Le Blon nach London, wo er seine Erfindung mit gutem Erfolg u. A. auch auf anatomische Abbildungen anwandte. Dann zog er nach Paris,

erhielt hier ein königliches Privilegium, starb aber schon im folgenden Jahre 1741. Die Arbeiten Le Blons sind sehr ungleich. Das Kolorit ist sehr blafs, und die Töne stehen unvermittelt neben einander, wo er die Platten mit Radierung und Stich ausführt, wie in dem lebensgrofsen Brustbild des Kardinals Fleury. Kräftiger und besser fallen die Blätter aus, denen die Schabmanier zur Grundlage dient. Unter diesen steht obenan das Porträt Georgs II. von England, das ohne Zweifel in London entstanden ist, wo Le Blon zur Herstellung der Platten sich der Hülfe der tüchtigen dortigen Schabkünstler bedienen konnte. In dem Porträt Georgs II. ist die Wirkung einer Malerei in satten, leuchtenden Farben erstaunlich erreicht, und dieses merkwürdige Werk ist als Farbendruck bis auf den heutigen Tag in seiner Art unübertroffen geblieben. Vielleicht den besten Abdruck davon bewahrt das Berliner Kabinet. Dem wahrscheinlich in Paris entstandenen lebensgrofsen Brustbild Ludwigs XV. fehlt es zwar nicht an künstlerischem Verdienst, aber die Farben sind blafs und ohne rechten Zusammenhalt. In das andere Extrem verfällt Le Blon bei den Reproduktionen nach alten Gemälden, die er herausgiebt. Hier erscheinen die Schatten fast immer allzuschwer und beeinträchtigen in störender Weise die Harmonie der Wirkung. Aufserdem sind diese meist grofsen Blätter häufig durch einen Firnisüberzug verdorben, der sie Ölbildern ähnlich machen sollte (Kinder des Rubens, Engel nach Correggio etc.). Bei aller Mühsal, mit der Le Blon seine Idee verfolgte, scheint er nur in seltenen Ausnahmen glückliche Resultate erzielt zu haben und eigentlich nie über das Versuchsstadium hinausgekommen zu sein. Nicht besser ging es seinem Schüler Jacques-Gauthier Dagoty (1717—1785), der künstlerisch hinter Le Blon zurücksteht, und dessen Arbeiten immer schwer und unerfreulich ausfallen. Auch Dagoty will alte Gemälde nachahmen. Jacques' Sohn, Edouard-Gauthier Dagoty, kämpft mit demselben Mifsgeschick und mit denselben Schwierigkeiten; er führt u. A. Raffaels Madonna della Sedia im Kupferfarbendruck aus. Ein von den Dagoty unternommenes Porträtwerk kommt nicht über die Anfänge hinaus. Die Künstler, die in Frankreich den Farbendruck auf Grund der Schabkunst betreiben wollten, Le Blon eingeschlossen, scheiterten an dem Umstand, dafs sie die Schabkunst nicht zu beherrschen verstanden, und dafs in Paris weder Künstler noch Drucker zu finden waren, die sich auf das Behandeln des Mezzotinto verstanden hätten. Daneben bildete die geringe Widerstandskraft der geschabten Platten ein bedeutendes Hindernis für die Entwickelung dieser Art des Farbendrucks. Erst das Aufkommen der Aquatinta-Manier gab die Möglichkeit, Kupferplatten zu verwenden, die alle für den Farbendruck notwendigen Eigenschaften be-

safsen. Der Erfinder der Aquatinta ist der Maler Jean-Baptiste Le Prince (1733—1781, Paris), der auf sein Verfahren vielleicht durch einen Zufall geleitet wurde und es benutzte, um lavierte Skizzen von einer Reise in Rufsland in Facsimile zu vervielfältigen. Biester oder Tuschezeichnungen auf dem Kupfer nachzuahmen, hatten schon Andere vor Le Prince, doch mit weniger Glück versucht. Erfolgreich gestaltete sich Le Princes Erfindung erst, als François Janinet (1752—1813) die Aquatinta auf den Farbendruck anwandte. Janinet nennt sich selbst — auf einem sonst unbedeutenden Blatt — den Erfinder der neuen Kunstart (Gravé a l'imitation du lavie en couleur par F. Janinet, le seul qui ait trouvé cette manière ...).

Janinet entfaltet im Kupferfarbendruck reiche und vielseitige Thätigkeit. Er weifs die Flüssigkeit und Breite eines Aquarells — wie der Landschaftsskizzen von Hubert Robert — ebenso zur Geltung zu bringen, wie emailartige Glätte und Durchbildung in den Köpfen mancher von ihm reproduzierten Porträts, z. B. dem der Schauspielerin Dugazon. Dabei sind Janinets Farbendrucke keineswegs sklavische Nachbildungen der Vorlagen, wie etwa moderne Farbenlithographien, sondern den technischen Mitteln des Kupferfarbendrucks mit künstlerischem Verständnis angepafste Übertragungen. Freilich ist die Ausführung nicht immer von gleicher Sorgfalt, und Vieles mag nur Marktware gewesen sein. Den Hauptteil in Janinets Werk bilden die sittenbildlichen Darstellungen, die sowohl in der Zeichnung, als auch in der farbigen Haltung meistens ausgezeichnet gelungen sind; doch zeigen, wie überall im Kupferstich, so auch im Kupferfarbendruck nur die besten und gelungensten Abdrucke den wahren Wert der Arbeit. Ein Glanzstück Janinets ist das Porträt der Maria Antoinette in reicher, in Gold und Farben gedruckter Umrahmung. Janinet hat auch eine Reihe Wasserfarbenmalereien von Adriaan Ostade mit grofser Treue im Treffen des koloristischen Charakters imitiert.

Janinets Schüler Charles-Melchior Descourtis (1753 bis 1820) steht seinem Lehrmeister an Klarheit und Schärfe der Zeichnung einigermafsen nach, zeigt aber in seinen besten Arbeiten sehr zartes und duftiges Colorit. Descourtis' Dorfhochzeit und Dorfjahrmarkt wirken wie harmonische Aquarelle von sorgsamster Durchführung.

Louis-Philibert Debucourt (1755—1832) ist der Hauptmeister des Farbendruckes, der nicht nur diese Technik in vollkommenster Weise übt, sondern auch als selbsterfindender Künstler seine Kompositionen und ihre Haltung von vorne herein für die Ausführung im Kupferfarbendruck einrichtet. So haben seine Blätter einen höheren Grad selbständigen künst-

lerischen Wertes und einheitlicher Gestaltung, als die aller seiner Mitbewerber. In Debucourts Blüteperiode, die nur bis etwa 1800 reicht, ist seine Zeichnung voll Anmut, Verve und frischem Humor, sein Kolorit leicht und flüssig, und seine Blätter köstliche Illustrationen der Lebenserscheinung des ausgehenden XVIII. Jahrh. Als Hauptblatt Debucourts gilt mit Recht die Promenade de la Gallerie du Palais-Royal, ein köstliches Bild der Modetracht und des Gebarens der vornehmen, oder sich vornehm gebenden Gesellschaft der Zeit, vielleicht weniger karikiert, als man auf den ersten Blick zu glauben geneigt ist. Während in dem eben genannten Blatt die weiche Stimmung eines hellen Innenraumes herrscht, ist in der nicht minder vortrefflichen Promenade publique das flimmernde Licht unter dem Laubdach der Bäume mit nicht geringerer malerischer Vollkommenheit gegeben. Debucourts technische Meisterschaft in der so komplizierten Technik des Farbenkupferstiches zeigt sich ganz besonders auch darin, dafs er sich in Bezug auf die koloristische Haltung seiner Arbeiten mit vollkommener Freiheit zu bewegen scheint, und fast jedes seiner Blätter eine andere charakteristische, aber immer einheitliche und harmonische Haltung zeigt. Neben den schon genannten gehören zu seinen besten Arbeiten das Menuett der Neuvermählten, der Neujahrswunsch, der Geburtstag des Grofsvaters, das Bildnis des Herzogs von Orleans u. a. m.

Pierre-Michel Alix (1762—1817) ist ein fleifsiger, technisch in der Regel tüchtiger, aber doch untergeordneter Künstler, dessen fruchtbare Produktion sich meist auf Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten erstreckt.

Eine besondere Klasse unter den Farbendrucken des XVIII. Jahrh. bilden die Nachahmungen von Handzeichnungen, zu deren Wiedergabe man sich verschiedener Kombinationen von Radierung, Aquatinta-, Punktier- und Kreidemanier oft mit Zuhülfenahme des Holzschnittes bediente. Gilles Demarteau in Paris (1722—1776) erzielte bedeutendes Aufsehen und grofse materielle Erfolge dadurch, dafs er die von Charles François um 1740 erfundene Kreidemanier in geschickter Weise auf die Nachbildung von Skizzen Bouchers, Huets, Eisens u. a. anwandte. Für die Nachahmung von Zeichnungen in zwei oder drei Kreiden bediente sich Demarteau mehrerer Platten, Louis Bonnet in Paris hat eine zahllose Menge von Figurenstudien und Köpfen nach Boucher, zum Teil in Einfassungen in Golddruck, mehr als Handelsartikel denn als Kunstwerke produziert, und dabei namentlich den Charakter der Pastellzeichnung oft bis zur Täuschung zu imitieren verstanden. Graf Caylus in Paris, Boydell in London reproduzierten Handzeichnungen, meist alter italienischer Zeichnungen, in umfangreichen Werken; Cornelis Ploos van Amstel solche holländischer Künstler

des XVII. Jahrh. in aufserordentlich gelungener und sehr sorgfältiger Weise in einem grofsen Werk, das er seit 1760 herausgab. In derselben Richtung ist um diese Zeit Johann Theophilus Prestel und seine Frau Catharina in Frankfurt a. M. thätig.

Im XVIII. Jahrh. wurde das Verfahren, buntfarbige Abdrücke von einer einzigen Platte herzustellen, der farbige Druck, zu grofser Vollkommenheit ausgebildet. Mit dem eigentlichen Farbendruck von mehreren Platten, hat das nichts gemein. Während beim gewöhnlichen Schwarzdrucken die ganze Fläche der Platte mit einer einzigen schwarzen Farbenmasse bestrichen wird, hat man beim buntfarbigen Drucken die einzelnen Stellen der Gravierung mit verschiedenen, und zwar mit solchen Farben einzufärben, wie sie der Abdruck an den betreffenden Stellen zeigen soll, also z. B. das Laubwerk grün, das Terrain braun, die Gesichter fleischfarbig u. s. w. Die Kupferplatte wird dabei im eigentlichen Sinne koloriert. Dieses Kolorieren und Einfärben geschieht, indem man den Farbstoff mit kleinen Tampons genau an die gehörigen Stellen der Platte aufträgt, und die überflüssige Farbe von der glatten Fläche, wie beim Schwarzdrucken, wischt. Gedruckt wird hierauf die Platte in der gewöhnlichen Weise. Auf diese Art kann man jede beliebige Platte farbig drucken, gleichgültig, ob sie gestochen, geschabt oder wie immer ausgeführt ist. Da das Kolorieren auf der Platte selbst geschieht, so hängt das Gelingen der Färbung allein von der Sorgfalt und Geschicklichkeit beim Auftragen der Farbe und vom Drucken ab. Da ferner nur eine einzige Farbenschicht auf das Papier gelangen kann, so lassen sich nur Lokalfarben hervorbringen, aber keine Töne, die durch Decken von zwei oder mehreren Farbenschichten entstehen, wie dies beim Druck mit mehreren Platten der Fall ist. Trotz der Schwierigkeit und Beschränktheit des Verfahrens haben die Kupferdrucker des XVIII. Jahrh. überraschend gefällige und wirkungsvolle farbige Abdrucke von einer Platte zu Wege gebracht. Daneben ist freilich viel Mittelmäfsiges und Schlechtes produziert worden.

Die ersten bekannten Versuche des farbigen Druckens mit einer Platte gehen auf Herkules Seghers (s. Seite 125) zurück, der vielleicht nur daran scheiterte, dafs er dem Verfahren allzu hohe künstlerische Ziele steckte. Um das Ende des XVII. Jahrh. nimmt der Stecher und Kunstverleger Peter Schenk (geb. Elberfeld 1645?, thätig zu Amsterdam, gest. 1715?) das Buntdrucken auf. Wir kennen eine Reihe Grabstichel- und geschabter Blätter von Schenk, Blumen und Figurenstücke, Landschaften, Vögel etc., die in ziemlich harter, aber doch nicht ungefälliger Farbenzusammenstellung und mit grofser Geschicklichkeit bunt gedruckt sind.

Während der eigentliche Farbendruck mit mehreren Platten ausschliefslich in Paris geübt wurde, kam das farbige Drucken

von einer Platte im späteren Verlauf des XVIII. Jahrh. ganz besonders in England zur Aufnahme, namentlich gestützt auf die dort durch Bartolozzi eingebürgerte Punktiermanier. Bei diskreter Anwendung der Farbe liefsen sich von punktierten Platten sehr anmutige Effekte mit gebrochenen Tönen erzielen. In dieser Weise sind eine Menge Punzenblätter von Bartolozzi, Earlom u. a. gedruckt worden. Daneben verlangt der Markt kräftige Bilder zum Wandschmuck, bei denen dann eine mehr oder minder umfangreiche Retouche mit Wasserfarben auf dem Druckexemplar den Unvollkommenheiten des Abdruckes nachhelfen mufste. Mit Pinsel und Wasserfarbe wurden ferner auch Einzelheiten durchgeführt, die mit der Kupferplatte allein nicht leicht hervorzubringen waren. Die englischen Farbenblätter mit Darstellungen von Genre- und Jagdscenen bildeten um das Ende des vorigen und im Anfang dieses Jahrhunderts einen gesuchten, überallhin exportierten Kunstartikel. Auch in Deutschland wird der farbige Kupferdruck um diese Zeit, wenn auch in weit geringerem Umfange als in England, betrieben, in guter Farbenstellung und sorgfältiger Behandlung, z. B. angewendet auf Schabkunstplatten von Johann Peter Pichler in Wien, punktierte Platten von Heinrich Sintzenich und Daniel Berger in Berlin, bis die aufkommende Lithographie den Kupferstich aus seinen kleineren Nebengebieten verdrängte, und auch den Kupferbuntdruck in Vergessenheit geraten liefs.

REGISTER

Der * weist auf die Abbildungen hin

Seite

Abdrucke vor der Schrift 14
Adresse 14
Ätzdrucke 13
Ätzen 8
Ätzgrund 7
Ätzung (Ätzkunst, Radierung) 7
*Agostino (de' Musi) Veneziano 79
Aken, Jan van 122
Albani, Francesco 169
Alberti, Cherubino 168
*Aldegrever, Heinrich 93
Alix, Pierre-Michel 211
Almeloven, Jan 122
*Altdorffer, Albrecht 86
Altobello da Melone 66
Ambling, Gustav 193
*Ammann, Jost 99
Anderloni, Pietro 176
Aquatintamanier 11
Aubert, Michel 155
Audran, Benoît 155
Audran, Gérard 148
Aufstechen (retouchieren) 14
Aveline, Pierre 155

Backhuisen, Ludolf 135
Baillie, William 179

Seite

*Baldini, Baccio 56
Balechou, Jean-Joseph .. 157
*Barbari, Jacopo de' 66
Barlacchi, Thomas 82
*Barocci, Federigo 166
*Bartolozzi, Francesco ... 179
Bauer, Johann Wilhelm . 191
Bause, Johann Friedrich 197
Bayeu y Subias, Ramon . 207
Beatrizet, Nicola 82
Beauvarlet, Jacques-Firmin 161
Beckett, Isaac 184
Beeresteyn, C. van 124
Bega, Cornelis 134
*Beham, Barthel 90
*Beham, Hans Sebald 88
Beich, Joachim Franz ... 192
Bekehrung Pauli (Italien. Kupferstich XV. Jahrh.) 58
Bella, Stefano della 148
Belotto, Bernardo 173
Berain, Jean 154
*Berchem, Nicolaas 137
Berger, Daniel 204
Bervic, Jean-Guillaume . 160
Bink, Jakob 94
Biscaino, Bartolomeo ... 171
Bleecker, Gerrit 124

Seite

Blesendorf, Samuel 193
Bloemaert, Abraham 109
Bloemaert, Cornelis 109
Blooteling, Abraham . 183, 184
*Bocholt, Franz von (Meister mit dem Zeichen F V B) 34
Boel, Pieter 121
Boissieu, Jean-Jacques . . 162
Bol, Ferdinand 133
Bol, Hans 117
Bolswert, Boetius a 111
Bolswert, Schelte a 111
Bonasone, Giulio 81
Bonnet, Louis 211
Bosse, Abraham 146
Both, Andries 139
*Both, Jan 139
Boucher, François . . 156, 161
Boucher-Desnoyers, Auguste 161
Bouchorst, Jan 117
Bourdon, Sebastien 148
Bramante, Donato 66
Bramer, Leonard 124
Breenberg, Bartolomäus . 139
Brentel, Friedrich 189
Brescia, Giov. Antonio da 65
Bril, Paulus 117
Bronkhorst, Jan Gerritz . 139
Brosamer, Hans 95
Brueghel, Jan, der Ältere 120
Brun, Franz 100
Bry, Theodor de 101
Busch, Georg Paul 193

*Callot, Jacques 145
*Campagnola, Giulio 68
*Canale, Antonio, gen. Canaletto 172
Canuti, Maria 170
Caraglio, Giovanni Jacopo 81

Seite

Carlevariis, Luca 172
Carmona, Manuel Salvador 207
*Carracci, Agostino 167
Carracci, Annibale 168
Cars, Laurent 171
Castiglione, Giov. Benedetto 155
Cavedone, Giacomo 169
Cecil, Thomas 177
Cesare da Sesto 66
Chalcographie du Louvre 154
Chalcographie, Päpstliche 154
*Chodowiecki, Daniel ... 199
Chodowiecki, Gottfried . . 203
Chodowiecki, Wilhelm . . 203
Choffard, Pierre-Philippe 163
Claesz, Allaert 105
Cochin, Charles-Nicolas der Ältere 155
Cock, Hieronymus 105
Coello, Claudio 206
Collaert, Adriaen 105
Corneille, Claude 143
Cort, Cornelis 105
Cranach, Lucas der Ältere 85
Cuijp, Albert 136
Custos, Dominicus 187

Dagoty, Edouard-Gauthier 209
Dagoty, Jacques-Gauthier 209
Daret, Pierre 148
Daullé, Jean 159
Dean, John 186
Debucourt, Louis-Philibert 210
Dei, Matteo 72
Dellf, Willem Jacobsz . . . 114
Demarteau, Gilles 211
Dente, Marco, da Ravenna 80
Descourtis, Charles-Melchior 210

Seite
Dickinson, William 186
Dietrich, Christian Ernst 199
Dietterlin, Wendelin 100
Dillis, Johann Georg.... 205
Does, Anton van der ... 113
Does, Jacob van der 137
Domenichino (Domenico Zampieri) 169
Dorigny, Michel 148
Dreifaltigkeit, datiert 1462 19
Drevet, Stecherfamilie... 157
Drucken 9
Druckschwärze 9
Ducerceau, Jacques Androuet 144
Ducq, Jan le 137
*Dürer, Albrecht......... 42
Dughet (Verleger)....... 82
Dughet, Caspar 148
Dujardin, Karel......... 139
Duplessi-Bertaux, Jean .. 162
*Dusart, Cornelis 135, 183
*Duvet, Jean 142
*Dyck, Antonius van. 114, 118

Earlom, Richard........ 186
Ebelmann 100
*Echoppe 12
Eck, Veit 100
*Edelinck, Gérard 150
Eeckhout, Gerbrandt van den 133
Eisen, Charles 162
Elsheimer, Adam 190
Elstracke, Renold 177
Eltz, Friedrich 184
Erhardt, Johann Christoph 205
Etat (Plattenzustand, Zustand 13
*Everdingen, Allaert van . 122
Excudit (Formis)........ 14

Seite
Faber, John 186
Faithorne, William 177
Fantuzzi, Antonio 145
Farbendruck 208
Farbiger Druck 208
Feddes, Petrus, von Harlingen 117
Fenitzer, Georg u. Michael 184
Ficquet, Etienne 161
Finiguerra, Maso 55, 72
Flipart, Jean-Jacques.... 156
Floris, Frans (Frans de Vriendt).............. 117
Folo, Giovanni 176
Fontainebleau, Schule von 144
Fontana, Giovanni Battista und Giulio 166
Formis (Excudit)........ 14
Fragonard, Honoré 161
Francia, Jacopo 79
Frank, Hans Ulrich 191
*Franz von Bocholt (Meister mit dem Zeichen F V B).......... 34
Fürstenberg, Theodor Caspar von........... 182
Fyt, Jan 121

Galle, Cornelis 110
Galle, Philipp 105
Gandolfi, Marco 176
Garnier, Noel 142
*Geifselung Christi v. J. 1446 17
Gellée, Claude (Claude Lorrain).............. 147
Genoels, Abraham 141
Gessner, Salomon 199
Gherardo (Fiorentino)... 60
Gheyn, Jacob de, d. Ältere 108
*Ghisi, Giorgio 83
Gillot, Claude 162

Seite

Giovanni Antonio da Brescia 65
Glauber, Jan 141
Glockenton, Alb. (Meister mit dem Zeichen A G 40
Goijen, Jan van 122
*Goltzius, Heinrich 107
Goudt, Hendrick Graf 114, 191
Gourmond, Jean (Meister mit dem Zeichen J. G.) 143
Goya y Lucientes, Francesco Josè de 207
*Grabstichel (Stichel)..... 5
Granieren 10
*Granierstahl (Wiege) 10
Grat 6
Grateloup, Jean-Baptiste 161
Gravelot, Hubert-François 162
Grebber, Pieter de 133
Green, Valentin 186
Greuter, Matthias 189
Grimaldi, Francesco 170
Guckeisen 100
Guercino (Giov. Francesco Barbieri) 169
Guttenberg, C........... 163
Guttenberg, H. 163

Haas, Georg............ 100
Haeften, Nicolaus van .. 135
Hainzelmann, Elias 193
Hainzelmann, Johann ... 193
Hammer, Wolf (Meister m. d. Zeichen W Λ H) 42
Henriquel-Dupont, Louis 161
*Heusch, Willem de 139
*Hirschvogel, Augustin... 95
*Hogarth, William 178
Hogenberg, Franz .. 100, 177
Hogenberg, Remigius ... 177
Hollar, Wenzel 189
Hooghe, Romain de 141

Seite

Hopfer, Daniel 95
Hopfer, Hieronymus 95
Hopfer, Lambert 95
Hyre, Laurent de la 148

*Israel von Meckenem (Meckenen, Mecken) .. 36
Isselburg, Peter......... 188

Janinet, François 210
Jode, Pieter de, d. Jüngere 112
Jordaens, Jacob 119
Julienne, Jean de 155

Kabel, Adriaan van der . 139
Kalte Nadel 7
*Kilian, Lucas........... 188
Kilian, Wolfgang 188
Klein, Johann Adam 205
Kleinmeister............ 86
*Kobell, Ferdinand 204
Kolbe, Karl Wilhelm.... 205
Koninck, Salomon 133
Kreidemanier........... 12
Krug, Ludwig 85
Küssel, Melchior........ 191
Kupferdruckpresse 9
Kupferstich, Eigentlicher 5

l'Abacco Maria 82
Laer, Pieter van 137
Lafreri, Antonio 82
Larmessin, Nicolas de .. 155
Lastman, Pieter 124
Laufbrett.. 9
Laulne, Stephanus de (Étienne)............ 144
*Lautensack, Hans Sebald 97
Lauwers, Nicolas und Conrad 113
Lebas, Jean Ph. 155
Lebas, Philippe......... 157

Seite

Le Blon, Jakob Christoph 208
*Lemire, Nöel 163
Lembke, Johann Philipp 191
Lenfant, Jean 154
Lepautre, Jean 154
Lepicié, Bernard 155
Le Prince, Jean-Baptiste 210
Leu, Thomas de 145
*Leyden, Lucas Jacobsz van 102
Lionardo da Vinci 66
Livens, Jan 133
Loggan, David 177
Longhi, Giuseppe 176
Lorrain, Claude (Claude Gellée) 147
*Lucas Jacobsz van Leyden 102
Luiken, Jan 141
Lutma, Jan 181

Mabuse, Jan van (Jan Gossaert) 105
*Mac Ardell, James 186
Mair, Alexander 187
Mair, Nicolaus Alexander 39
Malerstecher (Malerradierer) 15
Malerwerk 15
Manglard, Adrien 162
*Mantegna, Andrea 63
*Maratta, Carlo.......... 170
Marillier, Pierre-Clément 163
Marinus (Marin Robin) .. 113
Massard, Jean 159
Massard, Raphael Urbain 161
Masson, Antoine........ 153
Matham, Jacob 108
*Mattoir 12
Maurer, Christoph 100
*Mazzuola, Francesco, gen. Parmegianino 166
*Meckenem, Israel von .. 36
Meil, Johann Wilhelm... 203

Seite

Meister mit dem Zeichen [mark] (Albert Glockenton).................. 40
Meister mit dem Zeichen B M 36
Meister mit dem Zeichen B [mark] R.............. 39
*Meister mit dem Zeichen D * V (Dirk van Staar). 117
*Meister E. S. von 1466 (1467)................ 21
*Meister mit dem Zeichen [mark] (Veit Stoss) .. 40
*Meister mit dem Zeichen F V B (Franz v. Bocholt) 34
Meister mit dem Zeichen [mark] (Hans Windsheim) 38/9
*Meister I A M aus Zwolle (Meister mit der Weberschütze).............. 34
Meister mit dem Zeichen J. B. 92
Meister mit dem Zeichen J. G. (Jean Gourmond). 143
Meister mit dem Zeichen [mark] (Matthäus Zasinger) 39
Meister mit dem Zeichen [mark] 37
Meister S von Brüssel .. 105
Meister mit dem Zeichen W (Wenzel v. Olmütz) 42
Meister mit dem Zeichen W [mark] (Wolf Hammer)............. 42
Meister mit dem Zeichen [mark] 34
*Meister von 1464 (Meister mit den Bandrollen) .. 21

Seite

*Meister von 1480 (Meister des Amsterdamer Kabinets) 30
Meister von 1515 66
*Meister des Amsterdamer Kabinets (Meister von 1480) 30
*Meister mit den Bandrollen (Meister v. 1464) 21
Meister der Boccaccio-Darstellungen 34
Meister des heiligen Erasmus 19
Meister d. Kraterographie 99
Meister mit dem Krebs . 105
*Meister der Liebesgärten 19
Meister der Sibylle 25
*Meister der Spielkarten . 18
*Meister mit der Weberschütze (Meister I A M von Zwolle) 34
Meister mit dem Würfel (Benedetto Verino) 81
Meldolla, Andrea 166
*Mellan, Claude 148
Merian, Matthäus 189
Merian, Matthäus, d. J. .. 189
Metsys, Cornelis 105
Meyer, Dietrich 189
Mezzotinto (Schabkunst, Schwarzkunst) 10
Millet, François 148
Mocetto, Girolamo 67
*Modena, Nicoletto da ... 69
Moeyart, Claes Cornelisse 125
Mola, Giov. Battista 170
Molyn, Pieter, der Ältere 122
*Montagna, Benedetto ... 69
Monte Santo di Dio, Il (Florenz 1477) 56
*Moreau, Jean-Michel ... 162
Morghen, Raphael 175

Seite

Morin, Jean 150
Müller, Friedrich Wilhelm 197
Müller, Gotthard von ... 197
Muller, Jan 109, 110
Murillo, Bartol. Estéban 206

Naiwinx, Hendrick 124
*Nanteuil, Robert 151
Natoire, Charles-François 161
Neefs, Jacob 113
Neyts, Gillis 124
*Nicoletto da Modena ... 69
*Niellen 72
Nooms, Reynier, genannt Zeeman 135

Oeser, Friedrich Adam .. 205
Ossenbeck, Jan van 139
*Ostade, Adriaan van 133
Otto, Stiche der Sammlung Otto 58
Oudry, Jean-Baptiste ... 162

Pape, John 177
Papier 15
Parrocel, Joseph 162
Parrocel, Pierre 162
Passe, de, Stecherfamilie 109, 110
Pecham, Georg 190
Pellegrino da San Daniele 69
*Pencz, Georg 92
Peregrino 74
Peters, Bonaventura 136
Pether, William 186
Pichler, Johann Peter ... 184
Piranesi, Giovanni Battista und Francesco 174
Pitau, Nicolas 153
Pitteri, Marco 175
Planeten, Sieben (Italien. Kupferstiche XV. Jahrh.) 58

Seite

Plattenzustand (Zustand, Etat) 13
Ploos v. Amstel, Cornelis 212
Poilly, François und Nicolas de 153
Polierstahl 6
Pollajuolo, Antonio 60
*Pont, Paul du (Pontius) 111
*Potter, Paulus 136
Prestel, Catharina 212
Prestel, Joh. Theophilus. 212
Probedrucke 13
*Propheten, 24 (wahrsch. florentinisch, XV. Jahrh.) 60
Punktiermanier (Punzenmanier) 9
Punze 9

Quast, Pieter Jansen 134

Rabel, Jean 145
Radiernadel 7
Radierung (Ätzkunst, Ätzung) 7
Raimondi, Marc-Antonio 74
Reinhardt, Joh. Christian 205
*Rembrandt Harmensz van Rijn 125
Reni, Guido 169
Retouchieren (Aufstechen) 14
*Ribera, Giuseppe 170
Riedinger, Johann Elias. 198
*Robetta, Cristoforo 60
Robin, Marin (Marinus) . 113
Rode, Christian Bernhard 203
Rodelstädt, Peter 100
Roghmaus, Roelant 124
Roos, Johann Heinrich . 191
Roos, Johann Melchior . 191
Roos, Theodor 191
Rosa, Salvatore 170
Rossi 82

Seite

Rota, Martino, gen. Sibesis 167
Roulette 10
Roullet, Jean Louis 154
Rousselet, Gilles 148
Rubens, Peter Paul 110
Rugendas, Georg Philipp 184
Ruggieri, Guido 145
*Ruijsdael, Jacob 123
Rupprecht, Prinz, von der Pfalz 182
Ryckemans, Nicolas 113

Sadeler, Egidius 188
Sadeler, Johann 188
Sadeler, Raphael 188
Saenredam, Jan 108
Saftleven, Herman 122
Saint-Aubin, Augustin de 162
Salamanca, Antonio 82
San Daniele, Pellegrino da 69
Sandrart, Jacob von 192
Sandrart, Joachim von . . 192
Savart, Pierre 161
Savery, Roeland 117
Scenen aus dem Leben Christi und der Maria, 15 Blatt (Italien. Stiche, XV. Jahrh.) 58
Schabeisen 11
Schaber 6
Schabkunst (Schwarzkunst, Mezzotinto) 10
Scheits, Matthias 191
Schenck, Peter 212
Schiavone, Andrea 166
Schmidt, Georg Friedrich 193
Schmutzer, Jacob 197
Schneidenadel 7
Schönfeld, Heinrich 191
*Schongauer, Martin 26
Schuppen, Pieter van . . . 153
*Schut, Cornelis 119

Seite
Schwärzen 7
Schwarzkunst (Schabkunst, Mezzotinto) 10
Scultor, Adamo 83
Scultor, Diana 83
Scultor, Giovanni Battista 82
Seghers, Herkules . . 125, 212
Sesto, Cesare da 66
Siebmacher, Hans 100
Siegen, Ludwig von 180
Simonet, Jean Baptiste . . 163
Sintzenich, Heinrich 184
Sirani, Elisabetta . . . 169, 170
Smith, John 184
Smith, John Raphael . . . 186
Solis, Virgil 98
Somer, Pieter van 184
Soutman, Pieter 110
Spranger, Bartholomäus . 117
*Staar, Dirk van (Meister mit dem Zeichen D * V) 117
Stahlstich 15
Stalbent, Adriaen van . . . 120
Stallburch, Jan van . 105, 106
Stella, Claudine Baussonet 148
Stella, Jacques 148
*Stichel (Grabstichel) 5
Stimmer, Abel 100
Stoek, Ignatius van der . 121
Stork, Abraham 135
*Stoss, Veit (Meister mit dem Zeichen [Zeichen]) . 40
Strange, Robert 177
Strauch, Lorenz 100
Suavius, Lambert 105
Subias, Ramon Bayeu y 207
Surugue, Louis 155
*Suyderhoef, Jonas 116
Swanenburg, Willem . . . 110
Swanevelt, Hermann 139
Syrlin, Jörg 40

Seite
Tampon 7
*Tardieu, Nicolas-Henry . 155
Tardieu, Pierre-Alexandre 161
Tarockkarten (Italien. XV. Jahrh.) 62
Tempesta, Antonio 170
Teniers, David, d. Jüngere 119
Thulden, Theodor van . . 119
Thurneysser, Joh. Jacob 192/93
Tiepolo, Giov. Battista . . 171
*Tiepolo, Giov. Domenico 171
Tiry, Léonard 145
Toschi, Paolo 161, 176
Trouvain, Antoine 154

*Uden, Lucas van 120
*Uffenbach, Philipp 190
Umbach, Jonas 191
Uijtenbroeck, Moses van 124/5

Vadder, Lodewyk de . . . 121
*Vaillant, Wallerant 182
Valk, Gerard 184
Vavassore, Zoan 65
Velasquez, Diego 206
Velde, Adriaan van de . . 137
Velde, Esaias van de . . . 121
Velde, Jan van de . . 114, 121
Verboom, Adriaan 124
Verino, Benedetto (Meister mit dem Würfel) 81
Verkolje, Jan 183
Verkolje, Nicolas 183/4
Veronese, Battista del Angelo, gen. del Moro . . . 166
Vico, Enea 82
Villamena, Francesco . . . 168
Vinck-Boons, David 118
*Visscher, Cornelis 114
Vlieger, Simon de 124
Vliet, J. G. van 133
Volpato, Giovanni 175

Seite

Vorstermann, Lucas 111
Vriendt, Frans de (Frans Floris) 117

Wael, Jean Baptiste de . 121
Walker, James 186
Wasserzeichen 15
Waterloo, Antoni 124
Watson, James 186
*Watteau, Antoine... 155, 161
Weigel, Christof 184
*Weirotter, Franz Edmund 205
Wenzel von Olomucz (Olmütz) (Meister mit dem Zeichen W) 42
Werk 15
*Wiege (Granierstahl) 10
Wiegen der Platte 10
Wierix, Anton 106
Wierix, Hieronymus 106

Seite

Wierix, Jan 106
Wijck, Thomas 139
*Wille, Georg 159
Williams, Robert 184
Windsheim, Hans (Meister mit dem Zeichen [Zeichen]) ... 38/9
Wischen 9
Witdoeck, Jan 112
Woeiriot, Pierre 144
Woollett, William 177

Zasinger, Matth. (Meister mit dem Zeichen MZ) 39
Zeeman (Reynier Nooms) 135
Zoan Andrea 65
Zündt, Matthias 99
Zustand (Plattenzustand, Etat) 13

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

